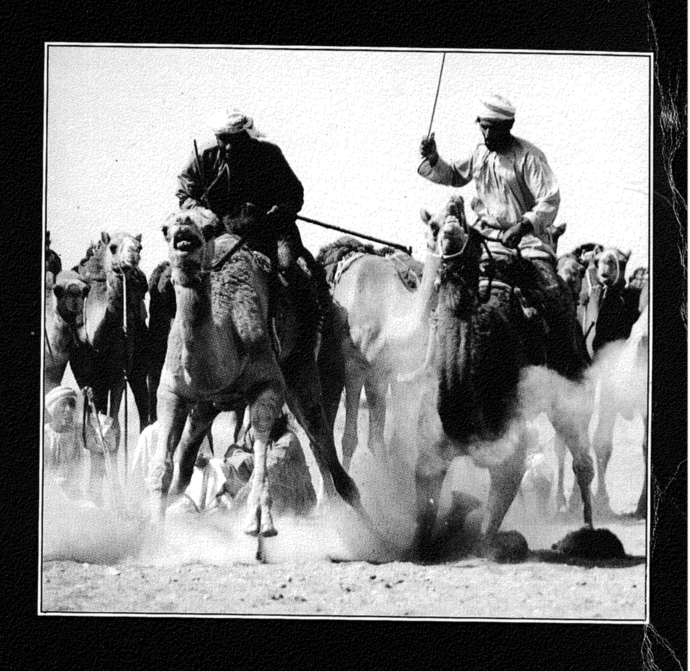


NIZWA

مجلـة فصليـة ثقافيـة

● أوركسترا الموسيقى السيمفونيـة العمانيـة ● المتحف الوطني في السلطنة ● التصوير الضوئي في عُمان ● اضاءات من الشعر العماني ● الاستعارة والترجمة ● مـذكـرات زوجـة دويستـوفسكـي ● روايات غسان كنفاني ● حوارات مع بول ريكور ، برهان غليون ، كارلوس فونتس ● واقرأ :السياب وأدونيس، هيدغر ، باول تسيلان، لوركا، بريشت، أرابال ، تادوش كونتور.. وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الخامس عشـر- يوليو ١٩٩٨ م - ربيع الأول ١٤١٩هـ



▲ عدسة المصور: عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عمان.

◄ لوحة الغلاف من معرض إبداع ووداع الذي أقامته الجمعية العمانية للفنون التشكيلية تخليدا لذكرى الفنان العماني الراحل حسين بن محمد الشيخ أبوبكر (١٩٦٨ - ١٩٩٧).



تصدر عن:
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨م
الموافق ربيع الأول ١٤١٩هـ

عنوان المراسلة: ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار: سلطنة عُمان ريال واحد.: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية: للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف: ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦، فاكس: ٧٩٠٥٢٣

نزوى

الصناعة اللفظية الثقيلة

لا ينجو الخطاب الثقافي ـ الفني مما اقترفته السياسة بوجهاتها اللفظية المختلفة، على ما أُخذت في الوطن العربي والعالم الثالث، لا ينجو من تلك الصناعة اللفظية ونبرتِها الصاخبة، وبما انجزته وتوارثته في هذا المجال مشكّلةً تقاليد وتراكمات يركن إليها الخلف بعد السلف. حتى ولو كان هذا الخلف طامحاً إلى اجتراح الاختلاف للسائد وعناصره الفنية والتعبيرية المهيمنة. فهو في نزوعه هذا لا يتجشّم عناء التجربة والبحث والسؤال بالمعنى الحقيقي، حتى ولو توسّل بهكذا مَنْحى وذهب بعيدا في تبني نبرة التجريب والهدم والافتراق عن أشباح خصومه الذين عفا عليهم الزمن وتجاوزتهم الوقائع والرؤى، فهو واقع في قلب هذا الركام اللفظي، الشعاري الجاهز، الذي يظن أنه يخوض معركته ضده، كعِلّة وجودٍ ومبرر بقاء. فالصناعة اللفظيّة الجاهزة، كما في السياسة، بنبوع تحليلات ورؤى، يذهب ادعاؤها في الادب حد التأسيس على غير مثال ونموذج، مذاهب شتى من غير أن تكلّف نفسها أي دخول في مختبر الوقائع والزمن والتاريخ، تاريخ البشر الذين تدعي تمثيلهم ابداعياً والتعبير عن اشكالاتهم المختلفة المنازع والجهات.

نحن أمام حالات أفرزتها منطلقات تفكير وتهويمات واحدة وان ادّعت التحارب والاختلاف لاحقا، مجانبة الوقائع والتاريخ والتحليق في فضاء التجريد اللفظي، هي السمة الجوهرية لها. بمعنى آخر ان الكثير من دعاة التجديد الجذري في اللغة والرؤية وتجاوز السلف الفكري والابداعي الذي مهما كان قريبا في الزمن وطبيعة الانتاج والتوجه، أصبح موصوماً بالقِدَم والتقليدية وأصبح موضع مزايدة وتعال حتى ممَّن ما زالوا يخطون خطواتهم الأولى كتابة وتفكيراً وحياة. هكذا ببساطة القلم اللفظي السيّال، يتم سحق السابقين في الزمن والابداع تحت سطوة ذلك الوهم المتراكم الذي أصبح إرثاً ومنطلقاً للأجيال التي تولد مع كل عقد، في الغاء بعضها والبدء في التأسيس الموغِل في بياضه وفراغه عن السابق والمتحقق على مر الأزمنة البعيدة والقريبة. كل جيل ضحية لاحقه والعَجَلة تدور في سعارها اللفظي.

❋ ❋ ❋

يضج المشهد العربي بالترجيعات والترديدات التي أصبحت في موضع الشعار وربما المثل السائر من فرط تكرارها وأصبحت محور أسئلة الصحافة المائجة في أكثر من قطر عربي وربما الاقطار كلها، فهي صاحبة الارث المشترك في اللغة والتاريخ والجغرافيا والحضارةُ الغاربة التي أفضى بها الزمان إلى ما هي عليه ومن البداهة أن تكون كذلك في تقمصاتها واستيهاماتها الفنية والثقافية.

أصبحت الساحة تموج بتلك المياه الضحلة لنثار المفاهيم والمصطلحات، التي أخذت تحل محل الحقيقة الابداعية، والتي ابتُسرت من تاريخها وسياقاتها حيث تلقّفها اللفظيون مرغمينها على أوضاع ثقافة تفارقها في أكثر من جهة ومناخ وتكوين.

بداهة لا يعني هذا عدم سفر المفهوم والمعرفة من مكان إلى آخر ومن تربة إلى غيرها بل يعنيه في الصميم ويعني الترجيع والتطبيق العشوائيين، خاصة حين

تأتي المسألة كردة فعل لغضب مشروع لكنه غير موفق على صُعُد المعرفة والابداع ويكون أول ضحاياه أولئك الذين لا يمتلكون أبسط حصانة وتجربة حياة وثقافة، فينساقون وراء البريق السرابي لتلك المفاهيم والمصطلحات في استلهام ما ينضح به سطحها وبعض الشروحات المتعالمة «الغامضة» التي تندرج في سياق الصناعة اللفظية التي تخترق وتسود أوجه الحياة العربية بعد أن أصبحت راهنا تستغل انجازات الصورة بمختلف سبلها لحشودها اللفظية في ترويج بضائعها وتزويق الكارثة.

❋ ❋ ❋

ضحايا بريئون أحيانا، أولئك الذين يدفع بهم خواء الحياة والعطالة إلى استيهام سلوك وقيم ليست في أقل تقدير، على أبسط علاقة بسياق حياتهم المادي والروحي مثل ذلك القاص الذي فاجأنا ذات مرة في الشام قادما من احدى بلدان الخليج، يمكن أن يصدف من بلد آخر، وقد ارتدى ملابس رثة متقمصا سلوكا بوهيميا متصعلكا، رغم الظروف المختلفة على الأقل من هذه الناحية، نجده في تفاصيل تصرفاته وحركاته أشبه بممثل رديء في فيلم من أفلام الترسو. وفي المنحى نفسه من السهل أن نجد في أي بلد عربي مَن لم يكتب البدايات وربما ما زال يحلم بها، لا يرضى بأقل من أحداث جسام مثل موت التاريخ والأسماء الكبيرة وانهيار الايديولوجيات وانقلاب المفاهيم، طبيعة كاملة من الكلام المنتفخ والسعار اللفظي.

ليست التجربة هنا محل خلاف أو حتى شك لكن افتعالها على هذا النحو المضحك المؤذي، كصدى تجارب ومفاهيم، من غير وعي أصيل بمكرها وانقلاب تأثيرها المعاكس، لا تبطل أهميتها فحسب وانما تصبح مضحكة وقاتلة.

هنا مكمن رعبها المفارق الذي يربض بصور مختلفة، على الحياة العربية، التي تتوزع بين ذاكرة الموتى التي تحاول إدارة دفة التاريخ والواقع الحي عنوة وقسرا بما يعني ذلك من افرازات تطرف في الفكر والسلوك. او استعادة حداثة «الآخر» ورؤاه بحذافيرها من غير وعي نقدي، بما يعني من تشوهات وحفر عميقة في الفكر والسلوك أيضا. لحظتان تتقاسمان الماضي، ماضي «الآخر» وماضي الذات الوطنية والقومية لحظتان مهما نشب الصراع والتحارب بينهما، يقفان على المكان المشترك، إلغاء ومجافاة الزمن والوقائع والكائن المندرج حتما في هذا الاطار.

❋ ❋ ❋

الصناعة اللفظية حين تسود أوجه الحياة، تعبير لا ينقصه الوضوح، عن خواء هذه الحياة والأفكار، فبدل من أن يوجد فكر وأدب حقيقيان يوجد محترفون أذكياء في صناعة الأبنية اللفظية الخالية من الفحوى والدلالة وترويجها وتعميمها.. في النقد والأدب يمارس هؤلاء المحترفون اللعبة بمقوماتها وعناصرها موهمين مريديهم بذلك الطقس الأسطوري الصعب الذي يحوم حوله المريد من غير قدرة النفاذ إلى أعماقه ودلالاته المترسبة في القاع أو في الأعالي الميتافيزيقية التي لا يصلها إلا شيوخ اللعبة، فيقع المريد في الترديد اللفظي والترجيع الفارغ الذي هو في واقع الحال دين أساتذته الذين لا عمق لهم إلا الصناعة اللفظية التي تبدأ من اللغة الخالية من الروح والوجود وتنتهي بها.

هكذا سُوّقت مفاهيم تحت يافطات مضللة «كالبنيوية» التي تحولت عربيا إلى ملاعب تتقارع فيها الألفاظ والكليشهات والمصطلحات من غير وصول يذكر إلى استشفاف روح النص وأعماقه وهكذا «ما بعد الحداثة» التي تدور رحاها عند المريدين الآن مفصِّلين نصوصا وكتابات على ما وصلهم من فتات تلك المفاهيم التي أفرزتها صيرورة الحضارة الغربية ومساراتها وشروطها.. وهكذا تتدمر مواهب وملاح إبداع محتَمل في جَلَبة هذا الغبار اللفظي المغري.

ربما من جهة أخرى كانت ردود الفعل التي يواجَه بها النازعون نحو التجديد كسياق طبيعي في أي كتابة من قبل «الرافضة» وهم في أحيان كثيرة من أولي الحداثة والتجديد في مرحلة، يغري بردود الفعل العنيفة التي تصل حد الفلتان. فأولئك الذين يتوهمون حجْب الشرعية والاعتراف، بلغة

المؤسسات الدولية، يكابرون في زمن مختلف وفي منـاطق تنهار وتنبني باستمرار في أرض الكتابة. وكان الأحرى بهم أن يتبينوا الحقيقـي من الزائف والأصيل من المدعي، الـذي أخذت تجرفه رمال السّجالات اللفظية.. وهو ما تفعله بعض الوجوه الابداعية والنقدية من أعمار ومناطق مختلفة.

❋ ❋ ❋

تمضي الحياة العربية مثقلة بإرثها اللفظي وتركتـه الثقيلة، الذي أخذ يحتل المشهد أكثر فأكثر مدعـوما باكتشافـات الحضارات الأخرى وأخـذت مساحة الصـدق والعفوية والطفولـة، تضيق وتتقلص، في نمط الحياة والكتابة، وأصبح الإنسان الحقيقـي لا محالة يعيش اغترابه الساحق أمام المشهد الكاسـح للكذب والادعاء.. حشود من الأقنعـة تحتل الحَلَبة.. والتشابـه المحض في عناصر المشهـد البشري والفكري هـو الهدف. لا مجال لشبهة التمايـز والاختلاف. وليكـن ذلك في إطار الحتمية الصارمة لقوانين المشهد ذاته. والصناعة اللفظية والاعلامية وتعميم قيمها وأنماطها أفتك وسيلة لتحقيـق هذا التماهي وهذا الالتبـاس اللاإبداعـي. والأدب الذي نشير إليه في هذه العجـالة واقع بوعي أو بدونه في هذه الفخاخ المنتشرة على المستوى الكوني.

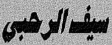
❋ ❋ ❋

في حَوْمة هذا السعار اللفظي وترجيعاتـه والتبني السيىء والقاصر للأفكار والمفاهيم والرؤى، ومحاولة إقصاء التجربة البشريّـة عبر عُـصاب النقل والمسخ تكفينا نظرة سريعة لما آلت إليه أفكار وإبداعات الكثير من المدارس والاتجاهات والشخصيات الكبيرة في التاريخ البشري، كيف مُرِّغت في وحل ذلك الـوعي وبُـترت عن سياقـاتها ومقاصدها بقسـوة وجهل: من مفكرَيْ سوسيـولوجيا الاقتصاد الأوروبي ونتـاج بنيانـه وعناصره وتشـابكاته التـي وصلت طـورا معقدا في التـاريخ (ماركس وانجلز) حيث حُـوِّلا بقدرة العرافـة والسحر، في منـاطق بالغـة البساطة والعشائرية والتخلف، إلى نبيين يقودان تلك المجتمعات إلى الفراديس ألأرضيـة عبر خطاب طفولي مثّل طوراً من الصناعة اللفظية الثقيلة، قاد إلى مذابح وصـدامات، وكأنما الخطاب القبلي، المذهبي القابع في العقل الباطن لا يكفي بل بحاجة إلى النجدة والسَّنَد من خطابات مختلفة حتما، بصورة جذرية.

وليست الاتجاهات الأخرى بأحسن حالا. وعلى مستوى الأدب والثقافة يضج المشهد العربي بالتمثّل السيىء والنهب أحيانـا؛ على هذا النحو أخذت الصـوفية بكل مكـابداتها الروحيـة ورؤاها العميقة ولاحقـا السوريـالية والـوجودية وقبلهما الـدادائية ولم يسلـم المتنبي والمعـري ورامبو والقائمـة لا حد لها: مهما تنكّبت الادعـاءات وجهات مختلفة ماضيـا وحاضرا، تظل سمـة التمثّل السيئ عند البعض وعملية النهـب والمسخ الذي يتعرض لها الكبار في مرايا صغـارهم الأدعياء هي المشترك بينهم وعبر أجيال مختلفة كتابة وسلوكا..

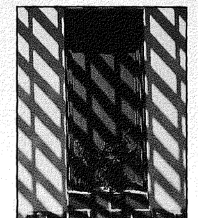
ليس هناك تـأثر ولا «قراءة». هذه المسألـة إن كانت أحيانا تمضي على محـور المراهقـة الفكرية والحياتية وبما يشبه إنبهار الاكتشاف الأول وبراءته، فهي بشكل أساسي، عند آخرين بلغوا «سن الرشد» نمطَ تفكير ومكانة وتسلق شهرة.. وأحيانا استهسـال الأمور مهما كانت في العمق، جديتها وصرامتها، ومكابـداتها اللامحدودة، مثل الحياة السهلـة التي تنزل على أصحابها مـن غير أبسط معاناة ولا سعي مؤلم مثل الذي عرفته البشرية في معيشها: حياة جاهزة ومُعطاة سلفاً.

القِلّة التـي ذهبت الى المعنى العميق للقـراءة كهاجس وجـود ومصير، كون الكتابة هـي إعادة قراءة عميقة للنصوص والثقافات المختلفة، كما للحياة والوجود بمختلف تجلياته وأشكاله.

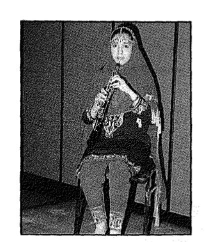


المحتويات

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.









الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية

الموسيقى ظاهرة قديمة ارتبط بها الانسان منذ الأزل وقد تغيرت أوجه علاقتها بالكائن البشري في حالاته المتعددة زمانيا ومكانيا .. من البساطة في تكوينها الى المعقدة التي نسمعها في نهاية قرننا الحالي.

إذن الموسيقى وجود، سواء كانت خالصة لذاتها أو متوافقة ومتوالفة مع غيرها كالصوت.

لهذا فالموسيقى لها حضورها الآثر والمؤثر وما تعكسه من تأثير وضح حتى على الأجنة في بطون أمهاتهم خير دليل. فهي في الذاكرة الشعبية (غذاء الروح) ونحن في الشرق يقترب عندنا التمازج كثيرا ما بين الموسيقى الخالصة، وهنا قول حول هذه الموسيقى، أو تلك المصحوبة بصوت وكلمات، فالكلمة هي الصوت، هي الموسيقى .. غنائية تمتد من تلك الهمسات للطبيعة والكائن البشري الى الشعر الذي هو ديوان العرب.

هذه الغنائية شكلت في مستوى زماني طويل أحد الأسس الرئيسية، الركن الأعلى لمثلث الشعر العربي. وبذلك أصبحت ذائقتنا عبر قرون الكلمة الحلوة ثم يتولدها ثانيا : الصوت الموسيقي، فالحديث عن الموسيقى حديث لا ينتهي فهو عذب، شيق، انفعال، ملامسة للجسد والروح.

طالب المعمري



● حياة صوت ... دراسة وأداء موسيقي رائع.
● أول أوركسترا في عُمان والجزيرة العربية.

لهذا سنتطرق في استطلاعنا هذا الى انشاء فرقة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية. فهدف الاستطلاع بالأساس التركيز على أهمية الفرقة الأوركسترالية حضورها ووجودها. فهي أول فرقة أوركسترالية في سلطنة عمان وأيضا كونها أول فرقة لموسيقى كلاسيكية في الجزيرة العربية وهذه الظاهرة تستحق الدراسة ، من جوانبها العديدة، متمثلة في مستوياتها المعرفية ، والفنية ، والذوقية وما يصحبها من ملامسة حقيقية للابداع المعرفي وخلق جيل من الشباب والشابات يهتمون ويدرسون هذا النوع من الموسيقى الصعبة والمعقدة والتي أصبحت اليوم في ظل تعقيدات الحياة لا غنى عنها لكل محب للصفاء والسماع النقي، الهادئ والمعبر، بالاستفادة من كافة التطورات التي شهدتها نهاية القرن العشرين على مستويات صناعة الآلات الموسيقية والتلقين والتدريس واستغلال وسائط التكنولوجيا في اكساب الدارسين الطرق الحديثة بالاستفادة القصوى من المعارف المصاحبة لها.

إذن تكوين فرقة أوركسترا متخصصة ورفدها بدماء جديدة من الشباب والشابات سنة بعد سنة ليس بالأمر السهل، لكنه دليل إرادة ورغبة محبة صادقة تتواءم مع حاجة المجتمع وما وصل إليه من تطور.

كما أن أساليب السماع الموسيقي السيمفوني (الهارموني) هو أصعب كما ذكرنا أنواع الموسيقى وأكثرها تعقيدا وتشابكا خصوصا حينما نعرف أن ظاهرة الموسيقى «الكلاسيكية» بكليتها هي جديدة علينا كعمانيين . لكنها ظاهرة بدأت تلمس طريقها في المكان العماني من ثلاث طرق:

١ – دور المذياع والتلفاز (F.M) في نقل الحفلات السيمفونية صوتا وصورة ومقاطع من الكونشيرتوهات. والتعريف بها والتعريف بأهم العازفين والمبدعين العالميين.

٢ – استضافة الفرق الموسيقية السيمفونية وتوسيع دائرة الاهتمام والحضور.

٣ – إنشاء الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية التي سنتحدث عنها بشكل مفصل لاحقا. ودور هذه في تأطير شباب وشابات يدرسون ويهتمون بهذا الشكل الموسيقي. كما تساهم الأوركسترا في خلق بنية وبيئة محلية تهتم بهذه الموسيقى السيمفونية. فالفرق الموسيقية السيمفونية تعتمد بالاساس على التوافق الصوتي (الهارموني) الذي هو العلم «الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة»(١).

وبما أن الهارموني علم. فهو يحتاج كأي علم الى مكان يدرس فيه ويتعلم فيه الدارسون أساليب المعرفة. وبما أنه حديث علينا فهو صعب ويحتاج الى التخصص والموهبة والقدرة على التركيز، وتمييز الأصوات وتداخلها فهو «ابتكار لم تعرفه أوروبا حتى القرن التاسع الميلادي وشهد ثورته الحقيقية في القرنين السابع والثامن عشر الميلادي» (٢).

ورغم متابعتي للموسيقى الكلاسيكية وما يطرح في بالي من أسئلة حول قدرة الأفراد العاديين على سماعها والتقاط مدلولاتها فإنه من الصعوبة بمكان الاجابة السهلة حول ذلك الادراك. لهذا فالموسيقى في كنهها وخباياها منغلقة نسبيا إلا لدى المتعمقين فيها. وهذه الدراية والمحبة بها راجع الى الذائقة الرفيعة وهي أيضا تكتسب بالمتابعة والمثابرة على السماع والقراءة والحب.. الحب الحقيقي لهذا النوع من الموسيقى.

نشأة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية

لقد كان للاهتمام السامي لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم بموسيقى الأوركسترا السيمفونية الأثر الكبير في نشأة النواة الأولى للأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية عام ١٩٨٥ حيث بدأ الحرس السلطاني العماني ببلورة هذا الاهتمام الى حيز الوجود منذ ذلك الحين وتأسيس نواة الأوركسترا الأولى المعززة بعدد من العازفين العمانيين في تجربة جريئة كلها ثقة وإقدام.

لقد جاء المشروع مميزا منذ البداية. لأنه هدف الى تقديم الموسيقى الغربية الكلاسيكية في بلاد لم تعهدها من قبل. واقتصر الالتحاق بالأوركسترا على العمانيين وحدهم. كما اقتصر مجال الخبرات الأجنبية على التدريس فقط، وكان القرار الحكيم بأن تشق الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية طريقها على أرض السلطنة. وليس في أي دولة أجنبية أخرى ضمانا لبقاء العازفين في محيطهم العائلي.

ولم يكن اختيار العازفين عن طريق المنح الدراسية ـ كما في أماكن أخرى ـ بل اشترط فيهم توافر المهارات

التقنية الى جانب المعارف الموسيقية، ويتم الاختيار من منطلق إمكانية تنمية المهارات الموسيقية لديهم عن طريق الجهد الهائل المبذول من العازفين والمعلمين جميعا لكسب المزيد من القدرات التقنية والنظرية والموسيقية وإطلاق ما هو كامن لديهم مما يتطلبه تكوين العازف الأوركسترالي.

يتم قبول الطلبة ما بين سن الثامنة والرابعة عشر ليتم توزيعهم بعد ذلك على الفصول الدراسية حسب امكانية كل طالب ومدى استيعابه لمواد المنهج الدراسي.

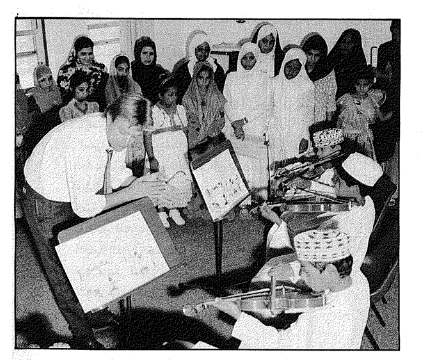
وتتلقى العناصر الصغيرة من أفراد الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية من خلال البرنامج الأكاديمي الموحد باللغة الانجليزية دروسا مكثفة وحينما تتوافر لدى هذه العناصر المهارات الأساسية يتم الحاقهم بالتدريب على الأوركسترا حيث تعتبر الدروس العملية والانضباط هما الأسس التي يبنى عليها مسار الطلبة الوظيفي في مرحلة لاحقة.

وتعد المرحلة الابتدائية هي المرحلة الأولى من الدراسة بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية أو المرحلة الأساسية، ثم المرحلة المتوسطة ويمكن أن ينهي الطالب هذه المراحل خلال أربع سنوات.. ثم المرحلة المتقدمة يليها الدبلوم وبعد استكمال المرحلة الدراسية يتم منح الطالب شهادات معترف بها دوليا وهي (البيسك /والمنتري /والانترميديت) كما أن هناك دراسة تخصصية يمكن أن يقوم بها الطالب بعد حصوله على شهادة المتوسط (انترميديت) وهي (ادفانس والدبلوما) وذلك حسب رغبة الطالب.

وقد قدمت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية حفلها الافتتاحي في أول يوليو ١٩٨٧ أي بعد عام واحد من التدريب المتكامل، وتبعه تقديم أول حفل في يوليو عام ١٩٨٨م، وكلا الحفلين حظيا بتشريف حضرة صاحب الجلالة السلطان المعظم، وكان ذلك بقاعة عُمان الفخمة بفندق قصر البستان بمسقط، وجاء نجاح الحفلين حافزا هائلا للثقة بالنفس وفي المستقبل الواعد ويأتي ضمن أنشطة الأوركسترا تقديم عدد من الحفلات الحية في كل عام تتضمن عزف روائع الأعمال الكلاسيكية للمرة الأولى وهي تمثل إسهامها إيجابيا يضاف الى العديد من الأنشطة الثقافية الأخرى.

وكان العازفون في البداية من الذكور، ثم انضمت إليهم مجموعة من الطالبات في نوفمبر ١٩٨٨ ، واستمر النمو المطرد في الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية خلال السنوات التالية، كما زاد الاقبال عليها، وتعد السلطنة إحدى الدول القلائل في العالم التي تحيي ضيوفها المتميزين بتقديم حفلات حية من الموسيقى السيمفونية.

وبحلول عام ١٩٩٣م انتقلت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية الى مبناها الفخم الذي شيد خصيصا لها في إحدى ضواحي مسقط، وخلال مسيرة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية، حرصت على استضافة الشخصيات المرموقة من قادة الأوركسترا ومشاهير العزف المنفرد من أمثال : كريستوفر إيدي، وهوارد



شيلي، وتيموثي رينش، ومارتن ونتر ، وديمتري اليكسيف، والكسندر باليه، وتاسمين ليتل.. وغيرهم.

وتضم الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية حاليا (٨٥ عازفا)، وبالامكان تشكيل مجموعات نوعية منهم على مستوى فرق موسيقى الحجرة أو على شكل مجموعات للوتريات أو النحاسيات أو آلات النفخ أو الايقاع في مرونة كبيرة، حيث ساعد ذلك كثيرا على تقديم مختلف المعزوفات في الحفلات التي اقتضتها المناسبات ويدرس الشباب العازفون بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية — الى جانب الموسيقى — برنامجا أكاديميا يشمل التربية الاسلامية واللغة العربية

والانجليزية والرياضيات والعلوم، وبعد أن يتلقوا المبادىء الأساسية يلتحقون بالأوركسترا كعازفين تحت التمرين، حيث يتم وضع الأساس لحياتهم المستقبلية ، ويبلغ عدد الأفراد الذين هم تحت التمرين حاليا ثلاثين فردا. أول حفل لهم في مارس الماضي ١٩٩٨م، بينما التحق بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية هذا العام اثنا عشر طالبا مستجدا.

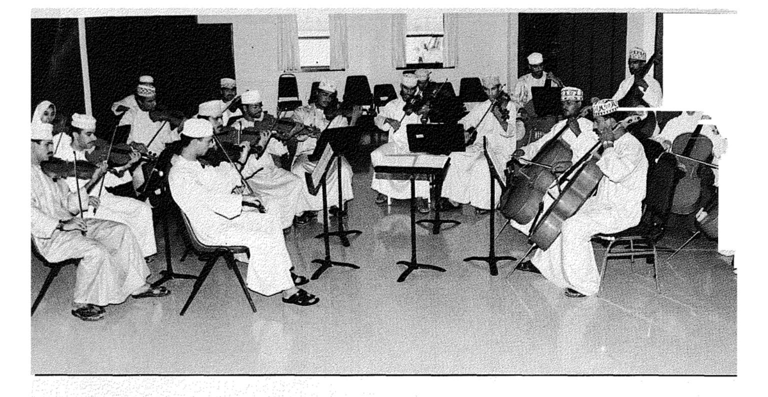
ويتم تقييم الطلاب عن طريق قياس قدراتهم وذلك بتقدمهم للاختبارات التي يجريها اتحاد المدرسة الملكية للموسيقى، وقد اجتاز معظم أفراد الأوركسترا اختبارات المرحلة الثامنة، وهي أرقى المراحل، بينما حصل العديد منهم على شهادة المستوى المتقدم، إضافة الى خمسة من العازفين المتفرغين للدراسة حاليا بدورة في لندن بالكلية الملكية للموسيقى للحصول على الدبلوم.

وعلى صعيد الانجازات بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية منذ انشائها فقد استطاعت أن تخلق وتخرج الى الوجود كوادر عمانية فنية واعدة حيث يتضح ذلك من خلال المشاركات بالحفلات الفنية التي تقيمها الأوركسترا على مدار العام ومدى مقدرة العازفين العمانيين على التأقلم مع هذه الآلات الحساسة.. وليس ذلك فحسب بل الانسجام التام مع المقطوعات العالمية لكبار الموسيقيين العالميين.

وعلى امتداد مسيرتها الفنية منذ نشأتها عام ١٩٨٥ شهدت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية تقدما ملموسا في الكم والكيف فقد وصل عدد العازفين لهذا العام الدراسي الى ٨٥ عازفا تم من خلال هذا العدد تشكيل أوركسترا الحجرة، وهم أرقى مستوى في الأوركسترا يتم اختيارهم للعزف في أوركسترا الحجرة في هدوء تام للملوك والرؤساء، كما جرت العادة المتبعة على مدى العصور.. ويتراوح عدد أوركسترا الحجرة من عشرة عازفين الى أربعين عازفا. ويأتي بعد هذه المجموعة الأوركسترا السيمفوني وهي المجموعة الكاملة والتي تقوم باحياء الحفلات والمناسبات الكبيرة، يلي ذلك مجموعة مما سهل كثيرا على عازفي الأوركسترا من الشباب العمانيين تقديم الأداء الجيد في بيئة مألوفة. ففي شهر مارس الماضي كان لمشاركة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية في مهرجان دبي للتسوق وإقامتها حفلتين الأولى خاصة والثانية عامة بمركز دبي للمعارض أول مشاركة تعريف وإظهار واشهار للفرقة خارج السلطنة وبذلك دشنت هاتان الحفلتان الظهور العلني لمشاركات أخرى لدول الخليج والوطن العربي وبعض الدول الأوروبية رغم أنه سبق للفرقة أن شاركت بحفلات خاصة في بعض الدول الأوروبية كمدينة سالزبورج بالنمسا مسقط رأس الفنان موزارت، والى جانب مشاركتها في المناسبات الوطنية وتقديم معزوفاتها لروائع الموسيقى الكلاسيكية أمام الشخصيات الهامة التي تزور السلطنة مستمر بواقع ٥ الى ٦ حفلات في الشهر وتستعد الأوركسترا لتلبية دعوة الحكومة الفرنسية للعزف بأحد أشهر مسارحها الباريسية والذي يتسع لأربعة آلاف شخص داخل القاعة والفي شخص خارجها.

الآن تبين أهمية دور الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية لدورها المنوط بالعزف الموسيقي الراقي والرائع وكذلك دورها الأكاديمي في تخريج أجيال المستقبل .. هؤلاء الذين يلقى على عاتقهم النهوض والاهتمام بالتراث الموسيقي العالمي والرفع من الذائقة السماعية وتعميم فائدة الاستفادة والافادة.

وكم فرحت عندما زرتهم في مقرهم الرائع الهادىء والمنعزل كالموسيقى وهي تحلق بنا في سموات حضورها الوارف الظلال زرت كافة أقسام الدراسة وختمت زيارتي



للقاعة الكبرى فوجدت ما يقرب من ٣٥ عازفا يتدربون على عزف مقطوعة جديدة سيشاركون فيها في حفلهم العمومي القادم في شهر يونيو ٩٨ خلال يومين متتاليين بفندق قصر البستان . إن وجود طلبة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية خلف تلك الآلات الموسيقية المتعددة واثبات جدارتهم في العزف على هذه الآلات له دلالة ومعان كبيرة فهو علامة واضحة على حرص العمانيين على الخوض في شتى المجالات والاعتماد على الذات .

إذن الموسيقى متجاوزة للمكان الجغرافي ومخترقة أزمانا سريعة لاهثة . خالقة لنفسها حضورها المميز. الغواية بعينها. تسمع الموسيقى كمن يسمع صوت البحر لا أحد يدعي خصوصية خاصة . ملك للسمع والحواس.

وفي وصفه الرائع لابداعات موزارت يشير هيرمان هيسه «طلاوة فنان رحل في سن مبكرة».

رحل موزارت مبكرا بموته الفجائي ويده تقطر لحنا في غرفته الباردة .. لكنه لم يرحل فهو معنا خالد بإبداعاته التي لا تنسى وجنونه لحظة قيادة الأوركسترا في سالزبورج وفيينا. رحل لكن الموسيقى لا ترحل . وكم تعلق لودفيج الثاني المسمى «الكبير» ذلك الأمير البافاري بالمبدع الموسيقي فاجنر فوفر له كل ما يحتاج له بحب غامض.

الشيء بالشيء يذكر .. كنت مبعوثا صحفيا لتغطية فعاليات أكسبو ٩٢ بمدينة أشبيلية الأندلسية . وكان هذا المعرض الدولي ظاهرة فريدة من نوعه شاركت فيه كل دول العالم ومنها بالطبع سلطنة عمان وكل بلد مشارك يحاول أو يجتهد بأن يعرض من تراثه ما أمكن . ما أثارني في هذا المعرض الدولي هو الجناح الألماني.. أحببته وكنت أكتب تغطية فعاليات المعرض فيه. لم أهتم بتفاصيل الجناح ولا غيره من الأجنحة، لا تهمني الجدران ولا التكنولوجيا. ميزة الجناح الألماني .. الموسيقى . لقد عملوا مسرحا رومانيا يضم ٢٠٠ فرد تقريبا أو أكثر وأتوا بفرقة أوركسترا من ميونيخ ببافاريا وكما هو معروف فالبافاريون ممتلئو الأجسام كالتكساسيين ويمتلكون نسبة لا بأس بها من العنجهية والاعتداد بالنفس.

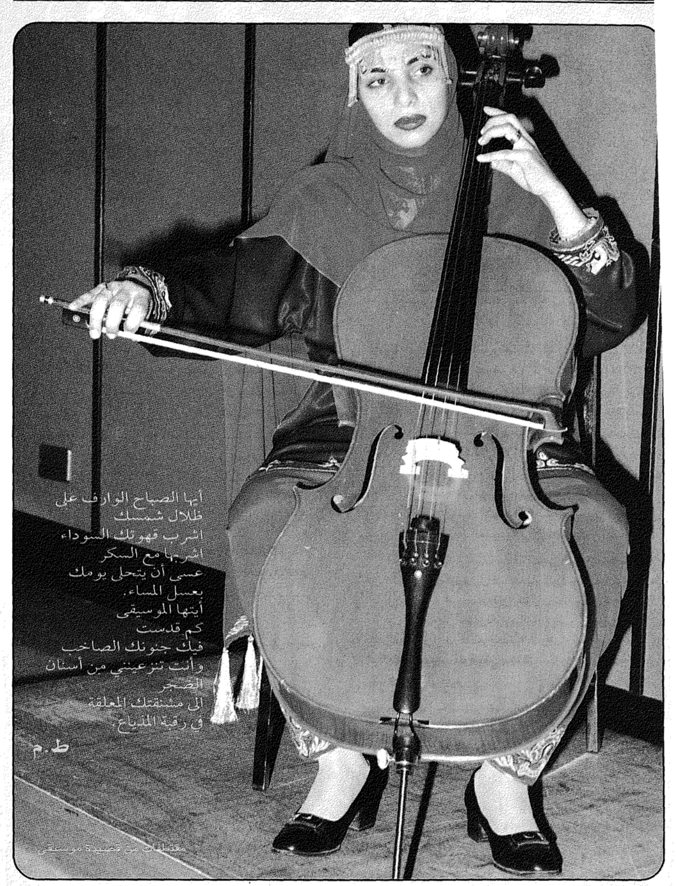
تضم فرقة الأوركسترا ما يقرب من ٣٠ عازفا معظمهم في سن الشباب حيث يحمل عدد منهم البيانو الضخم مثل ما يحملون قطعة خشب صغيرة ويبدون في تشكيلتهم كحالة جنود مطيعين لوساوس مجهولة. وبإشارة من المايسترو العملاق يتحرك هدير النغم قاطعا بحدته ضوضاء أبعد مسافة يصل إليها طوق الصوت الموسيقي مشبكا بسياجه الآسر حدقات آذان المتجمهرين والعابرين.

صمت استثنائي تنساب معه جنائزية اللحظات وكونشيرتو يخرج الفرد من كبوته المخبئة ليخلق بعضا من دبيب الحركة في اجسامنا وقد أعياها تعب الاصغاء.

الهوامش

١ – د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي دراسة منشورة في هذا العدد من مجلة «نزوى».

٢ – د. سعيد توفيق : مصدر سابق.


أيها الصباح الوارف على
ظلال شمسك
اشرب قهوتك السوداء
اشربها مع السكر
عسى أن يتحلى يومك
بعسل المساء.
أيتها الموسيقى
كم قدست
فيك جنونك الصاخب
وأنت تنزعينني من أسنان
الضجر
الى مشنقتك المعلقة
في رقبة المذياع.
ط.م
مقتطفات من قصيدة موسيقى



أولت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان، عناية بالغة بإنشاء المتاحف وتجديدها، ويأتي المتحف الوطني في روي، أحد أحياء مدينة مسقط ، شاهدا على هذا الاهتمام ، الذي يعكس رؤية حضارية تقرأ الماضي وهي تستشرف المستقبل.

المتحف الوطني

مسافر زاده التاريخ!

في سياق التاريخ ، يؤكد المتحف على دوره الحضاري في حياة الشعوب المتحف هو آلة الزمن الأسطورية التي تسبح بك عائدة الى عشرات أو مئات خلت من السنين، توغل في الماضي ، وتنهل من التراث، لترفد الحاضر بآيات ولمحات ، اختلستها من الزمن لتعيش الراهن بقلب مرهف، ينبض بالحياة، حياة الأسلاف.

ومثل سبيكة تتراكم عليها ذرات المعدن النفيس ، لتزداد قيمتها ، تتنامى قيمة المتحف، يوما بعد يوم ، وهو يضيف الى دفاتره سطورا جديدة، بين نموذج لبناء قديم ، أو عدة حرب عاشت انتصارا، أو وسام يخلد صاحبه أو حلي ازدانت بها امرأة مليحة، أو رسالة تحكي تاريخا ، فالمتحف هو الذاكرة، والذاكرة هي مرصاد الحياة ورصيدها الأبقى.

أشرف أبواليزيد

رسالة أولى

وأول ما يطالع الزائر في المتحف الوطني، وداخل قاعته الرئيسية، نسخة من الرسالة التي بعث بها الرسول ﷺ لأهل عُمان يدعوهم للاسلام ، مع نماذج من أدوات الكتابة القديمة كالكتف والمحبرة والمحفظة.

ولأن الكتابة كانت البداية، فإن تلك الرسالة هي أول المقتنيات .

عشرون عاما

ويحتفل المتحف الوطني هذا العام بمرور ٢٠ سنة على انشائه ، وقد عرف في السابق باسم متحف السيد نادر بمسقط، وانتقل الى مقره الحالي في روي بمبنى المكتبة الاسلامية عام ١٩٨٨، ليطلق عليه هذا الاسم.

مجد الملاحين

في صدر القاعة بالدور الثاني مسرح يجسد ـــ عبر نماذج من السفن العمانية ـــ مجد الملاحين العمانيين وقد عرفت عمان صناعة السفن منذ أقدم الأزمنة ، فالروايات القديمة تحدثنا عن أول اتصال بين الجزء الجنوبي الشرقي من شبه الجزيرة العربية وبلاد ما بين النهرين في عهد السومريين القدماء، فقد أطلق على عمان اسم (مجان) في ذلك الوقت الذي يعني أرض السفن أو ميناء السفن.

والى جانب شهرة أهل عمان في صناعة السفن، فقد نشطوا كملاحين مهرة وصلوا الى سواحل الخليج والمحيط الهندي وجنوب شرق آسيا وشرق افريقيا.

وقد اشتهرت بعض المدن العمانية بصناعة السفن مثل صحار وصور ومطرح.

وكان العمانيون في سابق الأزمنة يتبعون في صنع سفنهم التقاليد السائدة في صناعتها في المحيط الهندي.

إذ كانت السفن تخرز بالألياف وتشد ولا تسمر بالمسامير الحديدية وأما الأخشاب المستخدمة فكانت



أوسمة على صدر التاريخ

الساج، الفيني العيني، والفنس الذي كان يجلب من الهند.

وفي الوقت الحاضر، تصنع السفن من الألواح الخشبية التي تثبت بالمسامير الحديدية بدلا من الحبال ولا يزال الأهالي يستخدمون نفس الأدوات القديمة لصناعة السفن.



النحاسيات : قطع فنية وعملية

ومن أنواع السفن العمانية (الغنجة). ومقدمتها تشبه منقار (الببغاء) ولها مؤخرة مربعة فيها فتحات خلفية. لها ثلاثة صواري. حمولتها تتراوح بين ١٣٠ – ٣٠٠ طن وكانت تستخدم في التجارة . و(البوم). وتتميز بمقدمة مستقيمة القائمة على زاوية ٤٥° حمولتها تتراوح بين ٧٤و٤٠٠ طن ـ كانت تستخدم لنقل البضائع والركاب . و(السنبوق) وبه المقدمة المنخفضة المحفورة ذات الشكل المنحني والمؤخرة العالية ـــ وحمولته تتراوح بين ٢٠–١٥٠ طنا. وكان يستخدم في السابق كمركب لصيد اللؤلؤ ، أما الآن فيستخدم في الشحن ونقل الركاب . و(الجالبوت) وتتميز بالمقدمة العمودية والمؤخرة العريضة، حمولتها تتراوح بين ٤٠و٧٥ طنا، لها صار واحد، واستخدمت في عمان في التجارة البحرية. و(البدن). ويتميز بالصدر البارز والمؤخرة العالية الحمولة تتراوح بين ٢٠و١٠٠ طن استخدم لصيد السمك والنقل الساحلي. و(الشاشة) وهو مركب صيد بدائي صغير ، يصنع من

سعف النخيل، تربط أجزاؤه بالحبال ثم يملأ الهيكل بلحاء شجر النخيل وألياف جوز الهند وأغصان النخيل التي تساعد على الطفو. ثم يمد عليها ما يشبه الغطاء طولها حوالي ١٠ أقدام. ويستخدم لصيد السمك بالقرب من السواحل، كما يصلح للاتصالات مع المراكب الراسية في الميناء. أما (البانوش)»

فيصنع في المنطقة الجنوبية من السلطنة تربط أجزاؤه بالحبال وألياف جوز الهند بدلا من المسامير. وأخيرا (البغلة) ولها مؤخرة عريضة، تتميز بالسطح العالي وبالممرات العالية، وبالفتحات الخمس الموجودة بها. لها ثلاث صوار، حمولتها تتراوح بين ١٥٠ – ٤٠٠ طن وربما تزيد أحيانا على نحو ٥٠٠ طن.

وتعرض تلك النماذج مع خلفية لخارطة ضخمة توضح طرق الملاحة بين عُمان والقارتين الافريقية والآسيوية.

البيت العماني التقليدي

أقسام المتحف / الغرف توزعت بين ما هو تقليدي وما سواه. وقد اجتمع لغرفة البيت العماني التقليدي عناصر البهجة والحياة، حتى لكأن الموسيقى لا تزال تصدح في أرجاء الغرفة التي استبدلت الألحان بالألوان. سرير خشبي جوانبه من الأرابيسك البني اللون وستائره بلون الفرح، لابد أن تعتليه بدرج، كأنك تترك الأرض الى سماء حياة جديدة، المندوس – وهو صندوق الكنوز – ملمح تقليدي في الخليج بوجه عام وفي عُمان بشكل خاص. تجمع فيه العروس ثمينها من حلي وثياب بأدراجه الظاهرة والسرية. والمرايا تتوزع الزوايا عبر النظر وساعة عتيقة ومبخرة وأوان للطعام، ولصاحب البيت مجلسه الذي يتلو فيه القرآن الكريم. وغير بعيد يزور رواد المتحف القسم الخاص بالملابس العمانية النسائية من المناطق المختلفة للسلطنة (محافظة مسقط، محافظة ظفار، منطقة الباطنة، المنطقة الشرقية، المنطقة الداخلية، منطقة الظاهرة ومحافظة مسندم) كما يمكنه أن يرى قسم الأواني النحاسية، التي يتصدرها ذلك القدر الكبير، بصنبوره، ويخبرني ابراهيم الدغيشي (المرشد بالمتحف) أنه مصمم لتسخين المياه بالفحم، خاصة لاستخدامها في الشتاء حماما للأطفال. إن تصميما ابتكاريا كهذا يثبت المهارة التي طوع بها الصانع العماني أدواته لتصبح قطعة فنية، وحياتية .. في آن واحد. وقد استخدم العماني القديم المواد الخام المختلفة ليقدم لنا – في هذا المتحف وسواه آيات فريدة من الفخار والنحاس، من الجلود والخشب من سعف النخيل وصوف الماشية، من الفضة والذهب، وأنطقها جميعا لتعزف سيمفونية إبداع وتفرد، تشهد بخصوصية هذا الفنان الذي صهر كل المؤثرات الافريقية والآسيوية، العربية والاسلامية، في بوتقة ميزت مفرداته، فصارت هناك خصوصية عُمانية في كل ما رأيناه.



علم السلطنة الذي حملته ابولو ١٧ الى القمر

من مقتنيات المتحف

سنرى مجموعة الأسلحة النارية، وبينها عدد من البنادق التي أهداها صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم، الى المتحف، صنعت من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، في أوروبا.

ومجموعة الخناجر التقليدية وتعود للقرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

أما مجموعة الرسائل فمنها رسالة من السيد برغش

من رسائل الولاة

بن سعيد سلطان زنجبار الى الوالي عبدالله بن حمد بن سعيد والي لامو، يعود تاريخها الى ١٨٨٣ ، ورسالة من السيد ماجد بن سعيد سلطان زنجبار الى والي لامو يعود تاريخها الى ١٨٦٤ ، ورسالة من السيد سعيد بن سلطان ، سلطان عمان وزنجبار الى جابر بن عبدالبر ومحمد بن خميس بتاريخ ١٨٢٤، وعدد آخر من الرسائل التي تكشف الكثير من الصفحات المجهولة في عُمان.

مجموعة التحف الآسيوية الصينية والفخارية، وهي أوان من الصيني الأزرق، ومزهريات ، يرجح أنها صنعت في القرن ١٨، وزخرفت فيما بعد، ومزهريات يابانية عديدة.

مجموعة العملات وبينها ريال ماريا تريزا، النمساوي ، المصاغ من الفضة وكان يتداول في عُمان حتى العام ١٩٦٨ ، عندما استبدل به الريال السعيدي. ومن أندرها عملة سكت في عدن قبل ٥٧٧ هجرية في حكم توران شاه بن أيوب.

ويوجد عدد من المقاييس والمكاييل التقليدية التي استخدمت أوائل القرن ١٩، وقد امتلكها صائغ من سوق مطرح ، وأخرى تعود لبلدية مسقط في بداية القرن الـ١٨ ، ومفاتيح وأغراض أخرى.

أما المشغولات الفضية فعديدة ، مما يبرز أهميتها واهتمام النساء بها، فهناك خلاخيل النساء (النطل) ، الحروز، البناجري، الحلي، الحنحون، والقلائد، وقد صنعت أغلبها في نزوى في القرن التاسع عشر. وسيعجب الزائر من الكم الهائل من أغراض الزينة التي استخدمتها المرأة العمانية ، والحرفية الهائلة التي أبدع في صياغتها الفنان العماني، عدا الأدوات التي استخدمتها في حفظ الكحل وأدوات الزينة وسواها.



بهجة اللون داخل غرفة المعيشة

غرفة الفضاء

على صغرها، إلا أنها تنقلك من الجو التاريخي الغابر للمتحف الى الخيال العلمي الذي تحقق في الرحلات الاستكشافية للفضاء . هرمان زجاجيان يواجهان الداخل لغرفة الفضاء، بهما علما السلطنة في العام ١٩٦٩ والعام ١٩٧٢، وقد أهدى ريتشارد نيكسون حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم صخورا تذكارية من سطح القمر، اجتلبتها سفينة الفضاء أبوللو ١٧، وعلى الشاشة شاهدت الشريط المصور لتلك الرحلة الأسطورية، واللوحات التذكارية المعلقة في القاعة الصغيرة، هكذا يقدم المتحف تلك اللحظات الخالدة بعد أن احتفظ بها في عباءة التاريخ.

اقتراحان

بعد تلك الجولة الصباحية ، خطر ببالي لو أن للمتحف موعدا مسائيا، يختلف إليه زوار جدد ، وأسر أخرى، ربما تعسر لغير سبب في الصباح زيارته . وإذا كان المتحف الوطني يقيم بين الحين والآخر معارض خارجية ، تتيح الفرصة لمن يرغب في مشاهدة مقتنياته ، فإن الموعد المسائي المقترح قد يساهم بشكل أكبر في زيادة عدد الزوار من داخل السلطنة وخارجها، الراغبين في التعرف على صفحات من التاريخ العماني.

مجسد الملاحين

وكان الشريط المصور الذي شاهدته في غرفة الفضاء عن رحلة أبوللو ١٧ دافعا للسؤال عن امكانية اعداد وزارة التراث القومي والثقافة لشريط مماثل عن المتحف وغيره من المتاحف ، يمكن للرواد شراؤه ، بشكل يستثمر على نحو معرفي ومادي.

إن جهد الوزارة المتواصل في ترميم الآثار وتجديد المتاحف، ومع اتساع خارطة المستكشفات ، يحتاج الى موازرات مماثلة لدعم رسالة المتحف، الذي يضيء الذاكرة البصرية للأجيال القادمة.



دراسات

في تكوين بعض نصوص بدر شاكر السياب وأدونيس: تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية

شربل داغر*

ما بلغنا من ديوان الحداثة العربية ؟ اللشعر الحديث «ديوان » فعلا؟ وما نعرفه من مجموعات وقصائد شعرية حديثة أيمثل فعلا، هذا الشعر في مواده المختلفة؟ يمكننا ان نعدد الأمثلة، ذلك ان هذا الباب من أبواب مساءلة الحداثة يكاد أن يكون منغلقا على مسائله، بل متكوما عليها دون تبين أو مراجعة.

هذا يصح في «وقائع» هذا الشعر، اي قصائده ، في الأحوال التي وصل بها إلينا، حيث إننا نفتقر إلى دراسات وتحقيقات نقدية فحصت ما وصلنا منه، والكيفيات التي وصلنا بها، مثلما فعل النقاد العرب فيما مضى في نقدهم للروايات التي وصل بها الشعر القديم إليهم، او النقاد المحدثون في أوروبا ممن صاغوا أسس دراسة «علم المسودات الأدبية» او «تكوين النصوص».

وما يعنينا من طرح القضية يتعدى عمليات التحقق النقدي، ويشمل طرح المسألة الأدبية، والنص الشعري خصوصا، من زاوية النظر إليه على أنه نص قابل للدرس في لحظات اشتغاله، ما يبدل النظر الى «نهائية» النص الشعري ويضعه في منظور جديد، منظور «النص الأمثل» ، ويفتح سبيلا جديدا، في الدراسة اللسانية للأدب عموما. وتشتمل مقاربتنا هذه على تحقق نقدي من أحوال نصية واقعة في تكوين عدد من قصائد بدر شاكر السياب وأدونيس، وخلصنا من التحقق المزدوج الى وجود استهدافين مشتركين يقعان وراء الحذف والتعديل: تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية.

قد يكون مالك «دار العودة» هو صاحب فكرة طبع «الاعمال الكاملة» للشعراء العرب المعاصرين ، التقليديين والحديثين إلا أن الشعراء المشمولين بهذا التكريس ما لبثوا أن اتبعوا هذا التقليد الناشيء، ونقلوه معهم الى دور أخرى، مثلما سارع غيرهم الى تقليد خطوتهم، وعلى نفقتهم الخاصة أحيانا، وهذا التقليد ناشيء ، لا يمكن نسبته الى التقليد العربي القديم، أي جمع قصائد الشاعر في «ديوان» والطبع يخص شعراء أحياء ، وفي «عز» عطائهم الشعري، مثل أدونيس، عند طبع أعماله لأول مرة، أو محمود درويش بعده [1]. ولا يمكن نسبته بالمقابل الى التقاليد الدارجة في البلدان الغربية.

ففي فرنسا الأمر مختلف، إذا طلبنا المقارنة. فقد يقدم شاعر على طبع عدد من أعماله مجموعة في كتاب واحد يؤرخ لمرحلة شعرية أو لعدد من دواوينه، إلا أننا لن نجد في غالب الأحيان شاعرا، أو دار نشر، تقدم على طبع «الأعمال (أو «الآثار») الكاملة» لشاعر قبل وفاته بل بعدها بعدة عقود في غالب الأحيان. ذلك أن دور النشر تنتظر، قبل الاقدام على ذلك حكم... الزمن ، بالاضافة الى حكم النقد. فمن يتأكد تكريسه الأدبي تضم كتبه في عمل جامع، تتوافر له أحسن شروط الطبع، وأفضل ظروف الدرس والتقديم النقديين. ودور النشر تعوض الشاعر الغائب على طول انتظاره (وتبرمه ربما، أليس كذلك؟) فلا تقرر نشر أعماله الكاملة وحسب، بل تكلف أيضا ناقدا أو أكثر من كبير دارسيه لتحقيق هذا العمل.

هكذا ينتظر الغائبون في جنة الخلد طويلا قبل أن تتملى عيونهم من رؤية أعمالهم مطبوعة على الورق الشفاف في

---

* ناقد وأستاذ جامعي من لبنان.

سلسلة «لابلياد» ، أو «كتب الخالدين»، التي تصدرها دار «غاليمار» المرموقة. كما ينتظر النقاد بدورهم طويلا قبل الاطلاع على هذا العمل المحقق، الذي يجيب عادة على مشكلات عديدة، ما توصل النقد الى تبينها، أو الى الفصل بها، في حياة الشاعر. فالأعمال الكاملة تعين في هذه الحالة تحقيقا نقديا لها، يقوم به جامعها عائدا الى نتاج الشاعر طبعا، في طبعاته المختلفة، وفي عدد من الأحوال الى مسودات أشعاره، إذا ما توافرت.

كيف لا ، وعدد من الفرنسيين يعمدون، منذ قرنين ويزيد، الى حفظ «الرسائل» التي تصلهم مثل احتفاظ ايزابيل، أخت رامبو، برسائل أخيها من الحبشة (وغيرها أيضا)، ما مكننا من قراءة «مراسلات» أخيها في آثاره الكاملة . كيف لا ، والشعراء هم بدورهم، يعمدون الى الاحتفاظ بمسودات أعمالهم، فيعمل النقاد عليها لاحقا، ويتبينون القصيدة على أنها «ممارسة منتجة لمعنى» ، كما تقول جوليا كريستيفا، أي قابلة للتحولات الصياغية المختلفة دون أن تكون لها وجهة لازمة ومبرمة، ومن المعروف أن عددا من الكتاب في فرنسا يوصون مكتبة ما، أو جهة ما، أو «مركز حفظ الوثائق» منذ سنوات معدودة بجمع، بل بملكية مسودات أعمالهم، مثلما فعل الفيلسوف لوي التوسير ، قبل فجيعة موته المعروفة. هذا التقليد يستند واقعا الى تبادلات مجتمع «كتابي» (بالمقارنة مع المجتمع الشفوي)، تديره الدولة وتشترطه كذلك، بما تطلبه في أدائها من معاملات وتوثيقات : للمكتوب فيها قوة الاثبات والتحقق. فكيف إذا صاحبت التقليد البيروقراطي هذا سلوكات أخرى تمحض المقتنى، أيا كان، قيمة تبادلية ما.

وما يعنينا في هذه المسألة يتصل بعملية التحقيق النقدي، التي تستند الى هذه الممارسات الاجتماعية، وتستفيد منها في آن. وما تجب الاشارة إليه هو أن الأدباء ، في أعداد واسعة منهم، يقبلون على الاحتفاظ بمسودات أعمالهم ومراسلاتهم بل يرتبونها ، على ما نعرف، بانتظار عيون المحققين. وهم في ذلك يميزون بين الاسم العائلي، إذا جاز القول، والاسم الأدبي، فيحتفظون بالمواد التي تخص الكاتب، أو القسم الكتابي من حياتهم، على حدة كما لو أنها لا تخصهم، ولا يحق لهم التصرف بها، بل هي ملك الحكم النقدي المؤجل . وهم في ذلك لا يتأخرون عن حفظ «رسائل» فاضحة لحياتهم الخاصة، مثل رسائل فيكتور هوجو الى عشيقته جان، أو مربكة لهم في شؤون مختلفة من الحياة. وقد يعمد بعضهم الى منع نشر هذه الرسائل إلا بعد مضي عدة عقود من الزمن، لكي تنعدم تماما الملابسات والحيثيات المحيطة بها وبأشخاصها، فلا يبقى إلا الاهتمام النقدي الصرف بها، فمن دون «الرسائل» والحفاظ عليها، ما كان لنا أن نقرأ «رسالة الرائي» التي كتبها رامبو في ١٥ أيار (مايو) من سنة ١٨٧١، والتي لم يعرف بوجودها، ولم تنشر إلا في العام ١٩١٢، وغيرها الكثير في العام ١٩٢٩ ومن دون رسالة أخرى له ، ما كان لنا أن نعرف الشيء الكثير عن علاقته الصاخبة بالشاعر فرلين ، ومن دون اقدام ماتيلد فرلين على حرق عشرين رسالة من رامبو الى زوجها لكنا عرفنا الأكثر أيضا [٢].

ما يعنينا هو الانتباه الى حصول النقاد على مواد ثمينة في عدد من الأحوال تضيء أو تصحح الكثير مما علق في أذهاننا، أو مما درج الكلام عنه، أو مما طبع من أعمال أدبية ، ما يستدعي مراجعة وتدقيقا للطبعات السابقة، وتصويبا للمعارف المحصلة منها وللحسابات النقدية المبنية عليها، حتى أننا نعلم اليوم بوجود طرق أكاديمية خاصة بدراسة هذه الأعمال، وبانصراف عدد من اللسانيين الى دراسة «علم المسودات الأدبية»، أو «علم ما قبل النص» [٣]، كما يسميه جان بيلمين ـ نوويل (Jean Bellemin -Noel).

١ – دراسة المسودات الأدبية

يقوم بيلمين ـــ نوويل في كتابه هذا بدراسة مسودات مختلفة لعمل أدبي واحد، هو «العجلة» للشاعر أوسكار ـ فلاديسلاس دي لوبيش ـ ميلوش (Milosz) . وتبلغ خمسا وسبعين صفحة مرقمة في صورة تتابعية . وصولا الى خمسة وستين بيتا، هي مجموع أبيات القصيدة في صيغتها المثبتة في أعمال الشاعر المطبوعة . وعمل بيلمين ـ نوويل يندرج في أعمال تحقيقية عديدة سبقته، وتوقفت أمام «مخلفات» أبقاها الكتاب عن أعمالهم المنتهية،وحفلت بمعلومات ثمينة «أضاءت» أعمالهم فعلا ، مثل الكشوفات التي أصابت أعمال فلوبير ، وخصوصا رواية «مدام بوفاري» ،أو مطولة «البارك الشابة» لبول فاليري أو فيكتور هوجو وغيرهم. وما بادر بيلمين ـ نوويل الى القيام به ، أو ما توفق في العثور عليه ، يعد مادة ثمينة للمحقق اللساني، ذلك أنه عثر على مسودات هذه القصيدة منذ «أجزاء» أبياتها الأولى حتى صيغتها الأخيرة في أوراق مرقمة ومتتابعة ومرتبة من الشاعر: كما لو أنه جهز سلفا للمحقق «أوراق الملف» كلها! هكذا يتاح لنا تتبع القصيدة مثل مشروع قيد التحقق، لا كإنجاز تام ومكتمل أي أننا نرى الكتابة في أحوالها المختلفة، في تعثراتها وتردداتها وتوصلاتها.

هذا ما سعت إليه أيضا دراسات مجموعة في كتاب، «تكوين النص: النماذج اللسانية» [٤]، وعالجت مسودات أدبية عديدة شعرية ونثرية في الكتابة الفرنسية والألمانية ، من مارسيل بروست الى لوتريامون مرورا بالشاعر هـ

هاينيه (H. Heine) ، وتوقفت فيها أمام مظاهر مختلفة من التحققات اللسانية. وما يعنينا من هذا الفهم النقدي الجديد، ومن هذه المعالجات المبتكرة للشعر (وغيره) كـ«صنيع»، إذا جاز القول، هو الانتباه الى حقيقة النقلة التي تنجزها الدراسات اللسانية، إذ تنتقل من دراسة اللغة (عموما، أو في النصوص الأدبية) كـ«أفعال منتهية قابلة للمعاينة» الى دراسة اللغة كـ«عمليات جارية»، إذا جاز القول ، أي أن الدراسات تبين لنا النص في أحواله الكتابية المختلفة، في تغيراته كما في تحققاته المختلفة، على أنها عمليات تنصيصية واقعة بين مقاصد واستهدافات للقول (واعية وغير واعية مدبرة وعفوية في آن)، وبين مراجعات وتنقيحات وتبديلات لاحقة وجارية على عمليات التحقق هذه.

هكذا تتحدث الدارسة جوزيت راي - دوبوف (Josette Rey -Debove) ، في دراسة لها عن عمليات الحذف والشطب والتنقيح التي تصيب عددا من مسودات مارسيل بروست[٥]، وما تجمله في مصطلح «النص الأمثل» (optimal). فما هو؟ تشير الباحثة الى أن غالب الدراسات التي تناولت «أدبية» النصوص توقف خصوصا عند النصوص «المنتهية»، لاغيا تماما أو لم يعبأ بدور منتج النص الأدبي وبسعيه لانتاج «نص أمثل» . والنص هذا لا يصدر في حسابها عن نشاطية عفوية ، وإنما عن بحث، عن عمل «ترميزي» كما نتحقق من ذلك فيما يطلبه إعداد نص دعائي أو قانوني من جهد قد يتعدى الأسابيع والشهور، وهو جهد يتحقق في عمليات عديدة تستدعي وتتطلب محوا وإعادة كتابة وتبديلا وتعديلا وتنقيحا وزيادات وغيرها . وتهدف العمليات هذه الى انجاز «نوعية» ما مطلوبة أو متوخاة من النص، ما يدعو الباحثة الى تسميته بـ«النص الأمثل»[٦]، أي النص الذي ينتهي الكاتب الى «اعتماده» الى «اقتراحه» للطبع (وهو ما توفره ، إذا جاز القول، العبارة اللاتينية: nevarietur)، أي النص غير القابل للتغيير . ونخلص من المعالجة هذه الى تبين وجود حدين، إذا جاز القول: حد يعين النص في إمكان قبوله الدنيا، أي في أية جملة منتجة لمعنى ما، أي الجملة «المقبولة» للدرس من قبل اللساني (وهو ما توفره المواد المختلفة في المسودات، من جمل أو من نصوص غير «نهائية») وحد يعين النص في تحققه «الأمثل» والمبتغى، على أن بين الحدين عمليات تنصيصية عديدة ، هي محل اشتغال دارس المسودات الأدبية.

إذا كانت هذه البحوث «التكوينية» جديدة وناشئة للغاية في بلورتها المفهومية وعملها الاجرائي، فإن النقاد ما انقطعوا ، قديما في «شرح» القصائد العربية، وحديثا في أوروبا، عن التدقيق في صنيع الشعراء، والتحقق غير النقدي من أعمالهم، فالعثور على عدد من نصوص رامبو الشعرية الأولى غير المطبوعة في أعماله، هي التي أبانت لنا بداياته المتعثرة، بل انصرافه أحيانا الى ما يشبه «انتحال» الشعر ، مثل تقليد ألفرد دي موسيه أو فيكتور هوجو، نحيل كثيرا الى رامبو في هذه الدراسة ، ذلك أن نتاج «الشاعر الملعون» يكاد يكون مجموعا من محلات متفرقة، من معارفه وأصدقائه في المقام الأول، لا من طابعه. والعودة الى غير طبعة محققة من أعماله الكاملة (في «غاليمار»، وغارنييه») تظهر لنا التحقيق النقدي الذي يصاحب كل مجموعة شعرية أشبه بتحقيق بوليسي. فالعثور على المسودات والرسائل اكتنفته دوما مصاعب عديدة، نظرا لحياة الشاعر المتقلبة نفسيا ومكانيا، إلا أن أعدادا من معارفه كانوا حافظين للتقليد الكتابي ولمقتضياته (أي عدم التصرف، ولا اتلاف المواد)، ومحترمين له.

كما أعتدنا ، عند قراءة الكتب العربية «المحققة»، على رؤية هامش في أسفل الصفحات، محفوظ لجمل وألفاظ يثبتها المحقق على أنها تحل محل أخرى في هذه النسخة أو تلك من النسخ التي عول عليها في عمله، ما يكشف عن عمل تحقيقي أكيد، هذا ما نتبينه أيضا في كتب «الشرح» الشعري العربية، التي تحفل عادة بمعلومات عن رواة، تفيد عن مناسبة قول هذه القصيدة، وتشرح أو تحيط بما غمض من معانيها وإحالاتها. كما نتحقق في بعض كتب النقد القديم من اشتغال الشعراء وطلبهم لنصوص «مثلى» عند امريء القيس وأبي نواس على سبيل المثال، ويجعل ابن رشيق من «تفقد» الشعر شرطا لجودته، «ولا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيده، ويكون سمحا بالركيك منه، مطرحا له، راغبا عنه»[٧]. وهو ما عرفناه عن عدد من الشعراء، مثل مروان بن سليمان بن يحيى بن أبي حفص(١٠٣ - ١٨٢هـ)، الذي كان يسأل يونس بن حبيب أن ينتقد شعره ويهذبه، أو جرير الذي كان يأتي برواته وينقح ويحذف ويعدل أشعاره المعروفة، كما نعرف أن الأصمعي أطلق على زهير والحطيئة تسمية «عبيد الشعر» ، لأنهم كانوا ينقحونه.

هذا الحرص التحقيقي الذي ننعم به في الكتب التراثية - وباتت له طريقته العلمية، أي التعويل على طرق مثبتة في التعامل مع النسخ وتقديرها، أو في التحقق من الاسناد في الرواية - لا ننعم به في كتبنا الحديثة، ومنها الأدبية فلا التقليد موجود، ولا النقاد منصرفون الى مثل هذه الأعمال ، فيما لو توافرت موادها. وهذا يصح في الأدباء المتوفين، قبل الأحياء. فما بلغنا عن أديب عربي أنه عهد بمسوداته الى هذه الجهة، أو الى ذلك الشخص. ولا نشهد بالمقابل احتفاظ أعداد من متلقي الرسائل بالرسائل التي تلقوها من هذا الأديب أو ذاك بدليل أن أحدا، فيما خلا حالات محدودة ، لم يقدم على نشر رسائل هذا أو ذاك أو عن معرفة هذا وذاك بوجودها

الصحفي العراقي ماجد السامرائي أقدم على نشر «رسائل السياب»، في العام ١٩٧٥، من دون أن يبلغنا منذ ذلك الوقت خبر صدور أعمال مماثلة، إلا الضجة التي أثيرت عن رسائل غسان كنفاني التي وجهها الى الأديبة غادة السمان ونشرتها في كتاب، وعن مراسلات خليل حاوي وديزي الأمير أو ما قام به الكاتب رياض نجيب الريس، في العام ١٩٩٦، حين عمد الى نشر رسائل موجهة اليه من أدباء معروفين. ألا يكتب الأديب العربي رسائل؟ ألا يجمعها متلقوها أبدا؟ ألا يهتم بأمرها الناشرون؟

ولو فتحنا الكتب الفرنسية الأدبية المحققة لوجدنا في أسفل كل صفحة مقترحات أخرى لألفاظ أو عبارات من القصيدة التي نقرأها في القسم العلوي من الصفحة، وتعود هذه المواد أو ترسم أحوال النص، أي تردداته واختياراته. فهنا حذف أو تعديل، أو زيادة، أو قلب لبيت أو أكثر من مكان الى آخر في القصيدة نفسها. والهوامش هذه أو التوضيحات، تمكننا من دخول القصيدة مثلما ندخل الى مشغل، أو الى «ورشة عمل» نرى فيها المواد والآلات مبعثرة، كيفما اتفق، أو في صور تتجه أكثر فأكثر الى التأكد والوضوح.

المواد العربية تكاد تكون معدومة في هذا المجال أيعود ذلك الى سلوكات أدبية لاتزال تربط الكتابة، لا بنظرية «الالهام» وحسب، وإنما أيضا بتقاليد «الصناع» في بلادنا وغيرها، التي تمنع تفشي أسرار المهنة؟ أيعود ذلك الى فكرة عن الأدب تقوم على ايصال صورة عنه، تامة وكاملة، ولا يشوبها أي تلوث، ولا أي خدش؟ لم نقرأ محاولات نقدية تظهر لنا شغل النقاد أو عثورهم على مواد مماثلة تتيح لهم اجراء مثل هذه القراءات المركبة، التي تتيح الدخول الى «صنعة» القصيدة، بل الى تاريخها التحولي والتكويني، على أنه تاريخ يبدد صفة الكمال أو النهائية التي تحيط بالنص.

ذلك أن قراءة المسودات أو الطبعات، الأدبية المختلفة تساعدنا لا على تأريخ مدقق للنص يربطه بما يحيط به في زمانه من «ظروف حوارية» وحسب، وإنما أيضا على التعرف على أحوال النص في إبلاغه، وعلى تغيرات المقاصد فيه، بما تتضمنه هذه المواد أو المدونات من حذف وتعديل واضافة وتبديلات وغيرها. وهو ما يبلغ عند بعض الدارسين حدودا تحليلية دقيقة وحاذقة، وطريفة في بعض الأحيان، مثل اقدام أحدهم على دراسة تغيرات الكتابة في المسودات و«الخربشات» وما تمثلها من ضغوطات والحاجات نفسية، وسعي غيره مثل الدارس جان بيتار (Jean Peytard)، في دراسة لافتة، توقف فيها أمام علامات التنقيط في ثلاث طبعات من شعر لوتريامون [٨].

٢: «تقلبات» السياب

وإنتاج النص ناتج عمليتين واقعا: صدفة وحسب («إلهام»، لقى موفقة، «فيض»...) وعمل حرفي متقطع ومتصل وعلينا أن نقول إن مباشرته قد تخضع في غالب الأحوال الى مخطط الى فكرة أولية.. الى هاجس، الى صورة بدئية، أو الى غير ذلك من الأحوال التي قد تكون مبهمة للغاية أو على درجات من التبلور، لكن هذا النص، في حاصله، في ناتجه، ليس وليد «سابقة» أبدا، إذ يخضع لعمل كتابي قد يبدله رأسا على عقب، وقد يعدله، ما يجعلنا نفصل بين «سابق» النص وناتجه فما نقول عن السياب، مثالنا الأول في هذه الدراسة؟

قلما انتبه النقاد العرب المعاصرون الى هذه المسائل بخلاف ما كان عليه الأمر في النقد القديم، ولاسيما في مساعي «شرح» الشعر، على محدوديتها في التحقق من المسار التنصيصي الذي تعرفه القصيدة بين وضعها وخروجها الى الناس. ولقد أفادتنا الدراسات اللسانية المذكورة أعلاه وغيرها، إلا أننا تحققنا من أنها تفترق في موادها عن المواد التي نسعى الى دراستها (فيما خلا دراسة بيتار المذكورة، التي تدرس أحوالا طباعية مختلفة للنصوص ذاتها، إلا أن الفائدة المنهجية من هذه الدراسة لا توافق مواد دراستنا): فهي تدرس المسودات المختلفة السابقة على «ثبوت» النص، فيما لا نقع ـ في المواد التي ندرسها للسياب وأدونيس ـ إلا على مدونات منقحة، تامة الشكل، وإن جرى تعديلها لاحقا. والباحثة دوبوف تعرض لحالتين في دراسة المسودات. أديب يصحح نفسه، ولا يلبث أن يبقى لنا أوراقا مختلفة تظهر لنا عمله المتمادي على وضع نصه في أحواله المختلفة، أو أديب يجري تعديلات على النص قبل دفعه الى الطبع، أي العمل الممهد والمؤكد لثبوته. هكذا تعمل دوبوف على دراسة التصحيحات التي يجريها بروست على كتاباته، ما تسميه بعمليات التنقيح، ويمكنها ذلك من دراسة الفكر واللغة في تجاذباتهما، والصياغة كعمليات تنصيصية مفتوحة. أما المواد التي تتوافر لنا لدراستها، عن السياب وأدونيس، فلا تنتسب، كما المواد الأجنبية المذكورة، الى ما يسمى بـ«ما قبل النص»، بل الى النصوص الثابتة، فنحن لا ندرس مسودات، بل مدونات ثابتة جرى تعديلها، وهو ما لا يسهل مهمتنا بالتالي، وإن يعدنا بتجديدات بحثية ممكنة في هذا السبيل اللساني الناشيء.

٢ - أ: بين الوضع والنشر

إن العودة الى الكتب الأولى التي أعقبت وفاة السياب [٩] تبين لنا إقبال النقاد والمعارف على اجراء أعمال تحقيقية، طاولت خصوصا جمع شتات الشاعر المتفرق بين الأصدقاء والرسائل والمجلات، من مجموعات وقصائد ورسائل، وهو ما اجتمع شعرا، وفي أكثره، في «المجلد الثاني» من «ديوان» السياب، الصادر عن «دار العودة» [١٠]، كما جرى أيضا جمع «الرسائل» في كتاب أعده ماجد السامرائي [١١]. فعدد من مجموعات السياب ما عرف سبيله الى النشر إلا بعد وفاة الشاعر، وبفضل

جهود أقاربه (عائلة السياب، ومنها أخو زوجته) وأصدقائه (مثل خالد الشواف وغيره) ونقاده (مثل محمود العبطة وعيسى بلاطه وماجد السامرائي) وناشره (ناجي علوش وغيره)، وهي المجموعات التالية: «إقبال» (١٩٦٥)، «إقبال وشناشيل ابنة الجلبي» (١٩٦٥)، «قيثارة الريح» (١٩٧١)، «أعاصير» (١٩٧٢)، «الهدايا» (١٩٧٤) و«البواكير» (١٩٧٤).

ولقد قام حسن توفيق، بعد صدور الأعمال هذه، بتجميع نصوص مفقودة، ورتبها وفق تاريخ كتابتها، مدققا في بعض المعلومات التي وردت في الكتب السابقة المذكورة [١٢]، عدا أنه - وهو ما يفيد مرامنا في المقام الأول - ضمن القصائد المنشورة نبذات تفيد عن عمليات الحذف والتعديل التي أصابت القصائد والمجموعات، بين وضعها ونشرها، في صيغها المختلفة، بين طبعة وأخرى وكان بلاطة قد أشار في كتابه المذكور الى بعض هذه العمليات [١٣]، كما سعى أحيانا الى فهم وتعليل هذه التبديلات.

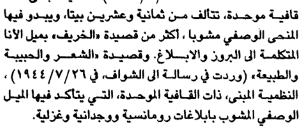
اشتمل كتاب توفيق على نشر مجموعة بكاملها وقصائد امتنع السياب عن نشرها، بعد صدورها في طبعة أولى، مثل عمله الشعري «أزهار ذابلة» وقصائد متفرقة له منشورة في المجلات والدوريات كما عمل أيضا على اثنتي عشرة قصيدة من شعر السياب أجرى عليها الشاعر عند نشرها مرة ثانية تعديلات وتنقيحات (وعمد توفيق الى نشر النصوص الأصلية والمعدلة والمنقحة في بعض الأحوال، تمكينا للقارىء من المقارنة)، فما حقيقة التعديلات والتنقيحات؟

لن نقوم في هذا القسم من الدراسة ، أي الخاص بالسياب سوى باستغلال ما وفره لنا الباحث توفيق في مواد الكتاب وغيره في الكتب المذكورة، لكننا سندرج المواد التي يقترحها في ترتيب نقدي مخالف، خاص بنا، ويناسب دراستنا بالذات، والمواد هذه كثيرة تبين لنا عمليات مختلفة أجراها السياب في غير مرة في حياته، وعلى غير قسم من نتاجه، وأدت، أو طلب منها تحسين نصوصه، أو «الرفع» من إمكاناتها في الأداء، ويندرج في هذه العمليات ما قام به السياب من اسقاط للمجموعات والقصائد ، بعد وضعها، أو بعد نشرها في مجلة أو في مجموعة وهي ثلاثة أنواع:

٢ - أ - ١ : شعر «ساقط» بعد وضعه

في النوع الأول يمتنع الشاعر عن نشر قصائد سبق له أن وضعها، وهي القصائد التي عثر عليها المحققون في أوراق الشاعر الخاصة أو في رسائله، من دون أن تكون مكتملة بالضرورة ، وتعود الى فترة مبكرة من نشاطه الشعري، ويتضح فيها اقباله على النظم [١٤]، وتأثره بشعراء بعينهم (الياس أبوشبكة، علي محمود طه)، وبميله البين الى التناولات الرومانسية. من هذه القصائد ما أدرجه توفيق في كتابه ، والسامرائي في طبعة «الرسائل» الجديدة، ومنها ما توصلنا الى جمعه بدورنا وندرجه في الملحق، وهو بعنوان «قصائد مجهولة للسياب».

فلقد امتنع الشاعر عن نشر قصائد، نذكر بعضها: قصيدة «عادة الشوق» (وردت في رسالة الى صديقه خالد الشواف، في ٢٦ مارس ١٩٤٢) وهي قصيدة غزلية من أحد عشر بيتا، نظمية المبنى، ذات قافية موحدة وقصيدة «الخريف» (وردت في رسالة الى الصديق نفسه، في ٢٣/١١/١٩٤٢) ، وهي في الوصف ، لا تخلو من بروز «خفر» للأنا المتكلمة، وتتألف من أربعة وثلاثين بيتا، نظمية المبنى، ذات قافية موحدة. وقصيدة «مريضة» (وردت في رسالة للشواف، في ٩/٣/١٩٤٣)، وهي في الغزل، وتتألف من ثلاثة عشر بيتا، نظمية المبنى،ذات قافية موحدة وقصيدة بعنوان «الشتاء» (وردت في الرسالة السابقة الى الشواف)، نظمية المبنى، ذات قافية موحدة، وتماشي قصيدة الوصف الأخرى، المذكورة أعلاه أو تتبعها بالأحرى . وقصيدة بعنوان «في الغروب» (وردت في رسالة الى الشواف، في ١١/٧/١٩٤٤) ، نظمية المبنى، ذات قافية موحدة، تتألف من ثمانية وعشرين بيتا، ويبدو فيها المنحى الوصفي مشوبا ، أكثر من قصيدة «الخريف» بميل الأنا المتكلمة الى البروز والابلاغ. وقصيدة «الشعر والحبيبة والطبيعة» (وردت في رسالة الى الشواف، في ٢٦/٧/١٩٤٤) ، النظمية المبنى، ذات القافية الموحدة، التي يتأكد فيها الميل الوصفي المشوب بابلاغات رومانسية ووجدانية وغزلية.



يمكننا أن نذكر المزيد من هذه القصائد المكتملة أو القائمة على عدة أبيات وحسب، وما يعنينا منها وما نقف عليه فيها، هو بدايات تمرس السياب بكتابة الشعر، بما تعنيه من مساع محاكاتية لعدد من الشعراء، أو لعدد من الموضوعات. وما يشد انتباهنا فيها هو العلاقة التي نشأت بين السياب والشواف خصوصا ، والتي تتضح فيها نصائح الصديق النافعة للسياب،

والتي تكشف خصوصا عن احتياجات السياب للنصح والكتب في آن، هو القابع في البصرة البعيدة عن بغداد العامرة والمتحركة، حيث يقيم الشواف. ففي غير رسالة يكشف السياب عن افتقاره الى مجموعات «الخلاقين من الشعراء»، ممن نصحه الشواف بالاطلاع عليهم و«تتبع غبارهم»، وهو ما يلخصه في هذه العبارة. «إذن فقد فتشت، ثم اشتريت، ثم قرأت فتأثرت، ثم نظمت». والرسائل بينهما تضم عينات مفيدة عن عثرات السياب في النظم أو النحو أو البيان، وهو في السادسة عشرة من عمره، وعن تصحيحات وتنقيحات يقدم عليها أو يقترحها على الشواف.

٢ - أ - ٢ : قصائد غير مدرجة في المجموعات

في النوع الثاني أسقط الشاعر قصائد سبق له أن نشرها في المجلات والدوريات ولم يضمنها أيا من مجموعاته المطبوعة. منها قصيدة «قصة خصام»، التي نشرها في مجلة «البيان» العراقية، في عددها ٦٩ - ٧٠، الذي صدر بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٤٩، ويرجح توفيق كتابتها في العام ١٩٤٨، لا في العام ١٩٤٩، ذلك أنها موجهة الى زميلة الشاعر، لميعة عباس، بعد أن انطوت قصته معها في العام ١٩٤٨، لا في العام ١٩٤٩، إذ كان السياب في هذه السنة يعمل مدرسا للغة الانجليزية في احدى مدارس لواء الرمادي، وهي قصيدة من خمسة وعشرين بيتا، نظمية المبنى، ذات قافية متنوعة تبعا لكل مقطع خماسي من الأبيات، ومنها قصيدة «العودة» التي نشرها في جريدة «الأنباء الجديدة»، عدد ٢٣، في ٢٣ يناير ١٩٦٥، وهي من ٥٤ بيتا، متنوعة القوافي والأسطر، ويتناول فيها السياب حكاية «حميد» الكسيح واجدا فيه شبهه في الألم.

٢ - أ - ٣ : مجموعات وقصائد «مسقطة» من الأعمال «النهائية»

في النوع الثالث أسقط السياب من نتاجه شعرا (بين مجموعات وقصائد بأكملها أو مقاطع وأبيات بعينها) سبق أن ورد في طبعة من مجموعاته، وما أدرجه في طبعة لاحقة، امتنع السياب عن اعادة نشر مجموعتيه، «أزهار ذابلة»، الصادرة في العام ١٩٤٧، والثانية، «أساطير»، (١٩٥٠)، في أية طبعة لاحقة، عامدا الى نشر ست قصائد من المجموعة الأولى (مسقطا تسع عشرة قصيدة) مجموعة الى قصائد مجموعته الثانية (فيما خلا ثلاث قصائد) في ديوان «أزهار وأساطير»، الصادر في العام ١٩٦٣، قبل وفاته بعام، عن «دار مكتبة الحياة» في بيروت.

٢ - ب : تحسين فعالية النص

تعرضنا أعلاه لأنواع ثلاثة من التغييب أصابت شعر السياب في أحواله كلها، بين الوضع والنشر، من دون أن نتبين الأسباب التي دعته الى ذلك، فما هي؟

لا نملك أجوبة عن هذا السؤال سوى اغفالات السياب المتعمدة، أي إسقاطه المتعمد لهذه المجموعة أو هذه القصيدة، أي «تغييب» قسم من نتاجه. إلا أننا قد نجد في بعض رسائل السياب، الى صديقه خالد الشواف، تحديدا، ما يساهم في إجابات أولية عن هذه الأسئلة. توصل إحسان عباس الى إثبات أن القصيدة، «مريضة»، تعود كتابتها الى ١٥/١/١٩٤٣، ما يشير الى أن السياب أرسلها الى الشواف بعد أقل من شهرين على كتابتها. كما توصل توفيق الى اثبات أن قصيدة «في الغروب» تعود في كتابتها الى ٢٦/٦/١٩٤٤، أي الى شهر وحسب من تاريخ إرسالها في رسالة الى الشواف. هذا ما نتحقق منه في قصيدة ورسالة أخرى، يرسل السياب قصيدة «الشعر والحبيبة والطبيعة» في ٢٦/٧/١٩٤٤، أي بعد أيام على وضعها، في ١٥/٧/١٩٤٤.. في غير مرة نتحقق في «الرسائل» من طبيعة الصلة بين الطالبين والصديقين، السياب والشواف، ولاسيما في مطالع الأربعينات، مثل لجوء السياب الى تغيير القافية المتنوعة في قصيدة «يوم السفر» بعد أن نصحه الشواف بتحويلها الى قافية موحدة.

ونقع في نتاج السياب على حدوثات تنقيحية وصياغية تندرج، على ما نقترح، في المسار «التحسيني» عينه. تعديلات وتنقيحات أصابت عددا من القصائد بين طبعة وأخرى، فاحتفظت القصيدة بشيء من ماضيها الأول، ودخلت عليها صياغات ومقترحات جديدة، «خفيفة» في قصائد السياب، طلبا لنص «أمثل»، كما قلنا، أو لـ«تقديم أعماله الفنية في أحسن صورة لها»، حسب عبارة توفيق [١٥].

قصيدة «يوم السفر» تحضر في نتاج السياب في ثلاث صيغ مختلفة، واحدة في رسالة موجهة الى الشواف، في ٢٣/١١/١٩٤٢، وتفيدنا أنها صيغة منقحة عما كانت عليه القصيدة (في رسالة سابقة مفقودة، حسب توفيق). بعد أن جعل القصيدة ذات قافية موحدة، خلافا لما كانت عليه، أي ذات قافية منوعة في الصيغة الأولى. ثم لا نلبث أن نقع على صيغة ثالثة من القصيدة. منشورة في مجموعة «اقبال»، وتختلف عن صيغتها الثانية، الواردة في رسالة الشواف المذكورة، في حوزتنا صيغتان من هذه القصيدة، ما يمكننا من التعرف على العمليات التنصيصية:

- يقوم السياب بتبديلات بسيطة، متمثلة بتغيير لفظ بآخر كما في الأمثلة التالية: «دهم القلب موجه» تصبح: «زخم القلب موجه»، و«أسفا! زورق المنى/وسط أمواجه انغمر» تصبح: «(...) /وسط أمواجه اندثر». و«قد جلت ساعة الوداع شتيتا من الصور» تصبح: «(...) شتاتا من الصور»، وتشمل التغييرات لفظا عاميا أو «ركيكا» طلبا للفظ أفصح، أو يغير اللفظ إحلالا

لغيره مما يوسع المعنى أو يغنيه دلاليا.

- يتخفف من عدة أبيات حـاذفا بعضها في الصيغة الأخيرة للقصيدة، ما يوازي خمسة أبيات، دون أن نجد سببا بينا للحذف سوى طلب السياب الرفع من «فنية» القصيدة.

- كما يقوم بتعديل عدة أبيات ، منها هذه:

«أنت يا من أحبه/ جاد بالوصل أم هجر
أنت يا من حدوت ركب سروري لك المغر
جاء يشكو لك الأذى/ ساهد طالما سهر
كم فؤاد قتلته / قبل أن يدرك الوطر
لم تبلغه ما يرو/ م ويا طول من سهر
واحنيني لقبلة/ فاز من قد بها ظفر».

وتصبح هـذه الأبيات في الصيغة الأخيرة للقصيدة على الشكل التالي:

«أقبلت فتنة الفؤاد/ وفي عينها الخبر
عبرات على التراب/ تهاوين في ضجر
انهـا خمرة الغرام/ سقينا بها الحجر
يـوم أن لاح أنهـا/ لحرام على البشر
انـه يومنـا الأخير/ عن الفرقة انحسر
خـلديه بقبـلة/ تصرف الهم والكدر».

وهو مـا يجريه على بيت آخر في الصيغتين ، يتحـول البيت التالي:

«قد جلت ساعة الوداع شتيتا من الصور»

الى الشكل التالي:

«أدمع فابتسامتان/ فيأس فمصطبر».

وهو البيت الذي تنتهي بـه القصيدة في الصيغة الأخيرة، ما يعني أن الشاعر عدلها تعديلا جوهريا بين صيغة وأخرى.

يمكننا أن نقع على أمثلة مشابهة للتعديلات هذه ، في قصيدة «ديـوان شعر» التـي نشرها للمـرة الأولى في مجمـوعة «أزهـار ذابلة» وهـي مكتوبة في بغـداد ومؤرخـة في ١٩٤٤/٣/٢٦، ثم نشرها مـرة ثانية في مجموعـة «أزهار وأساطير» ولكـن بعد أن حذف عدة فقـرات منها، وأبدل عدة ألفـاظ ، أبدل لفظ «وتحوم» بفعـل «وتـرف» ، و«لما يعين» بـ«إذا رأيـن» . كما حـذف منهـا عشرين بيتا.

هذا ما فعله من تبـديلات وحذف في قصيدة «نهر العذارى» العائدة الى سنة ١٩٤٦. وهو ما نتبينه كذلك في قصيدته الشهيرة «هل كـان حبا» التي يـؤرخ بها كتابته لأول مـرة «الشعر الحر» ينشر القصيدة لأول مرة في مجموعته «أزهار ذابلة» ويؤرخها في ١٩٤٦/١١/٢٩، وينشرها ثانية في مجموعة «أزهار وأساطير» . حاذفا منها عددا كبيرا من الأبيات : ٢٨ بيتا ، ولكن من دون أن يختل المبنى في صورة أساسية .

قصيـدة «أقداح وأحـلام» تمدنا بـأمثلة كثيرة تبين لنـا تبـديلات ألفـاظ أجـراها السيـاب في قصيـدتـه: أبدل لفـظ «سكـرى» بلفـظ «ظمـأى» و«السبيل» بلفـظ «الطـريـق» ، و«عاد» بـ«بات»، و«جوانبها» بـ«رفارفها» وغيرها.

نراه يتحقق على سبيل المثال من «هفوة» في الصياغة، أو من عدم تناسب في البيت: يقول في قصيدة «في أخريات الربيع»:

«أين منهـن ظل أقـدامك البيضـاء... بين الحشيش .. فـوق اخضراره»

ويصبح «أين منهن خفق أقدامك(...)».

بعـد أن بان لـه ، من دون شـك أن «الخفق» ينـاسب أكثـر سياق المعنى.

يمكننا أن نـذكر الكثير مـن هذه الأمثلـة، التي تبين لنـا أن السيـاب أعمـل يـده المنقحـة في نصـوصـه في إعـادات نشرهـا فاستبدل لفظا «ركيكا» في حسابه بلفظ «أفصح» وأكثر دلالة أو ايحاء أو نراه عمـل إحلال لفـظ جديـد مكان لفـظ آخر بعـد أن تحقق مـن إمكان «استغلال» شبكـات دلالية مغنية للمعنـى، ما كان تنبه لها عنـد وضع القصيدة ، بل عند مراجعتهـا بعد وقت أو نراه أجرى تبـديلات على عدد من الأبيات وأعاد صـوغها من جديد ، ما لايعـد تصويبا أو تحسينا لها، بل إعادة كتـابة، وذلك عند قراءتها مرة ثانية. ذلك انه يتأتى للشاعر «إمكانات قول» في المد الـديناميـ المفتوح بين حـدي القصيدة بين صيغهـا الدنيـا وصيغها المثلى، مـن دون أن تكون المسافة بين الحديـن دالة على بلوغ النص أو المعنى حـدا كاملا أو «نهائيا»، بل حد قنـاعة عند الشاعـر هي مـا تحقق له عنـد قراءتها مـن جديـد. لا نقول إن القصيـدة ورشة مفتـوحـة دائمـة وإنما انها تحتمل إمكـانـات تركيب فيها تتيحها الشبكات النحوية والدلالية في كل صيغة من صيغ القصيدة، وهو ما لا يتأخـر السياب عن خوض غماره من جديد: أيعنـي هذا انه لم يسبر تماما في الوضـع الأول، إمكانات القول وأنه لم يتعب تماما في البحث والعمل، حينها، للوصول الى «النص الأمثل»؟

ومع ذلـك تفيد غير شهادة عـن السياب انه كـان يعمل على تنقيح قصائده قبـل «تثبيتها» : يؤكد قريـب السياب، مصطفى السياب، في رسالة الى بلاطـة، أن السياب «كان يكتب الشعر (في صباه) ثم يعيد كتابتـه ثم يمزق كثيرا مما يكتب»[١٦]. وهو ما تأكد منه بلاطة نفسه، حين وقع على بعض مخطوطات السياب، بخط يده، وهما قصيدتا «اللعنات» و«أجنحة السلام» (اللتان لم ينشرهما رغم تنقيحه الدائم لهما، على مـا سنتبين): «كان يعود

إليهما باستمرار ليضيف إليهما أو ليحذف منهما (...) وجدت صعوبة كبيرة في قراءة بعض الأبيات، وذلك لأن بعض الكلمات أو العبارات قد شطب وأعيد كتابته في حيز ضيق، بالحبر مرة وبقلم الرصاص مرة أخرى، بحيث طمست معالم الكتابة طمسا» [١٧]، إلا أن هذا لا يمنع بلاطة من القول إن تنقيحات السياب «قليلة إذا ما قيست بغزارة نتاجه» [١٨].

في غير مرة، وفي غير موضع، نتحقق من أن السياب أعمل يده من جديد في ما كان وضعه أو «ثبته» (في مجلة، أو مجموعة) طبعا نحن نجد في تغيرات مواقف السياب السياسية والايديولوجية سببا للتنقيحات هذه (وهو ما سنعرض له أدناه)، كأن يقدم في إحدى قصائده، في مرحلة التزامه الماركسي، الى وضع هامش يعين ت.س. اليوت بوصفه «الشاعر الرجعي» (في ديوان «أساطير»)، ثم يشطبه لاحقا ويعده أكبر شعراء الانجليزية! وينسب بلاطة ذلك الى تعويل السياب على «فيض الأفكار والعواطف»، من دون أن يكون واعيا في حسابه، في التصميم والبناء [١٩]. ولكن ما الأسباب الأخرى؟

يرى إحسان عباس، في غير موضع من كتابه المذكور، أن السياب كان يعتمد سياسة «الترضية» في شعره ومع عدد من أصدقائه، كأن يزيد أبياتا عليها، أو يحذفها، أو يعدلها، وهو ما نتحقق منه في عدد من الأمثلة التي جمعها علوش وتوفيق بدورهما. مثال على ما نقول نجده في هامش قصيدة «يوم ارتوى الثائر»: «كتب السياب هذه القصيدة إبان ثورة ١٩٥٨ ولم ينشرها في حينها، وقد ألقاها في ذكرى الثورة الثالثة بدعوة من مدير مصلحة الموانىء العراقية في البصرة، وأضاف إليها بإيعاز منه البيت الثامن والعشرين والبيت الثاني والثلاثين» [٢٠] وهما البيتان التاليان:

عبدالكريم الذي أجرى بثورته ماء ونورا كغيم ممطر لمعا
حتى ازدهى كل شبر في العراق ففي مينائه نور الفجر قد سطعا

ويعلق عباس على سلوكيات السياب هذه «فقد كان (السياب) سريعا الى الترضية، حتى ليتنازل في سبيلها عن كثير مما يحرص عليه، وتلك ناحية استغلت فيه وأسيء استغلالها في بعض الأحيان، وأصابت بشظاياها بعض قصائده وغاياتها» [٢١].

أما بلاطة فيسعى الى تفسير واقع في تدافعات العملية الشعرية: «ليس شعر السياب على مستوى واحد من الجودة الفنية. والواقع أن هناك قصائد في مجموعاته المنشورة لو أتيح له أن ينقحها أو أن يحذف منها لفعل. فالتنقيح أو الحذف الذي لحق قصائده الباكرة التي أعاد نشرها في «أزهار وأساطير» أو في «أنشودة المطر» يشير الى هذه الامكانية حتى في الحالات التي لم يكن فيها التنقيح أو الحذف ناشئا عن الأخطاء المطبعية وغيرها أو عن تبدل مواقف الشاعر السياسية والعقائدية فهو في تنقيحاته يحسن لغته عادة باختيار ألفاظ أدق وأنسب، ويحسن صوره بانتقاء صور أكثر حيوية وأقل سذاجة. أما في حذفه فهو يحاول أن يحقق ايجازا واقتصادا في التعبير وأن يخلص قصائده في طبعاتها الجديدة من كثير من الحشو والاسهاب» [٢٢]، ويذكر مثلين عن عمليات التنقيح هذه.

ولكن كيف يتصرف السياب بقصائده «الثابتة» كما لو أنها «مسودات» لا تزال بين يديه، يعمل فيها منقحا، حاذفا معدلا كاتبا من جديد؟ وكيف يتاح له أن يعمل على «تحسين» النص، والرفع من فعاليته، بعد أن أصبح في «السوق»؟ نثير الأسئلة، على أن نعود إليها في ختام الدراسة للاجابة عنها وعن غيرها.

٢ - ج : تصحيح السيرة الشخصية

أعمل السياب يده الفاحصة في نتاجه الشعري، بل عينه الناقدة، أشبه بمحقق نقدي أو بلاغي طلب التخفف من «ركاكة» في اللغة، أو من «هلهلة» في العبارة، أو من ضعف أداء في المعنى، أو من قلة إشعاع دلالي في تشابكات المضامين، وهو عمل «تحريري» إذا جاز القول، يتحقق عادة في عمل المسودات، في ترددات الكتابة وتعثراتها، والسياب ما اكتفى بذلك، بل أقدم على مراجعات ذات طبيعة أخرى، مضمونية، وهي مراقبة النصوص، وإن كانت «ثابتة» من ناحية تعبيراتها السياسية والايديولوجية تبعا لتقلبات مواقفه وتغيرات نظرته السياسية، ولقد اعتمد في ذلك «سياستين»، إذا جاز القول: حذف تام لبعض القصائد، أو حذف (أو تعديل) بعض الأبيات من قصائد ذات موضوعات سياسية.

فلقد أسقط ثلاث قصائد قالها في مدح حاكم العراق عبدالكريم قاسم، فلم ينشرها في مجموعاته، مثل قصيدة «أم سجين في نقرة السلمان»، الموضوعة في العام ١٩٥٢ (والتي نشرها لاحقا غائب طعمه فرمان في كتابه «الحكم الأسود في العراق»)، وهي نظمية المبنى، ذات قافية متنوعة، من اربعة وعشرين بيتا، موزعة على مجموعات من ستة أبيات.

كما عمل في مواضع أخرى على الاحتفاظ بقصائد سياسية الموضوع، ولكن بعد أن أجرى عليها تعديلات وصياغات وحذفا كما نتبين ذلك في قصيدة «الأسلحة والأطفال»: نشر القصيدة في كراس مستقل في العام ١٩٥٤، و ما لبث أن ضمنها في مجموعته «أنشودة المطر»، بعد أن أصابتها عمليات عديدة منها حذفه لبيتين يرد فيهما ذكر «وول ستريت»، أو استبداله «نهر الدون» الروسي بنهر «الكانج» الهندي (!) أو حذفه عشرين بيتا (في ثلاثة مقاطع من القصيدة) تحيل الى التفرقة العنصرية التي يتعرض لها الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية (!).

يمكننا أن نشير الى مثال آخر، وهو أن السياب أجرى تعديلات على قصيدة كان نشرها في ديوان بمجرد أن دفعها الى النشر في مجلة انجليزية : قصيدة «جميلة بوحريد» صدرت في صيغة، في مجموعة «أنشودة المطر» (في العام ١٩٦٠). وفي صيغة ثانية في مجلة «أصوات» الانجليزية (العدد الأول، عام ١٩٦١)، ١٥٣ بيتا في الأولى، و٧٢ في الصيغة الثانية. وعمل على تبديل ترتيب الأبيات في الصيغة الثانية ، واستبدل العديد من الألفاظ فيها، عدا أنه كتب أبياتا جديدة (مايزيد على عشرين سطرا) ضمنها الصيغة الثانية، ما يعد «تأليفا» جديدا لها. وبواعث هذه التغيرات (وغيرها أيضا) سياسية بالطبع، لنا أن نستدل إليها من هذه الأبيات المحذوفة:

«بالأمس دوى في ثرى يثرب
صوت قوي من قبر نبي
ألوى يبغي الصخر ... لم يضرب
وحطم التيجان .. أي انطلاق
في مصر، في سورية، في العراق
في أرضك الخضراء، كان انعتاق».

تقلب السياب ـ مريضا ، غريبا وحيدا ـ في الحياة ، كما في السياسة بين الشيوعية والقومية العربية وخلافهما، عدا أنه تقلب شعريا واحتاج الى «معونة» أحد الأصدقاء في خياراته الشعرية ، ولا سيما في مرحلة البدايات، ووجوه التقلب مختلفة، وآثارها كذلك، فاذا كانت تردداته الشعرية الأولى دالة على تململه الأكيد وتطلعه الى شعر مختلف غير واضح التوجهات ، فإن تقلباته السياسية تبقى خفيفة الأثر في شعره. فالسياسة والايديولوجيات عموما ، تبدو غير متجذرة تماما في نسيج كتابته ، وقابلة للسلخ ، إذا جاز القول والتشبيه من دون مشقات كبيرة ، بخلاف ما هي عليه عند غيره من الشعراء.

٣ : أدونيس : «إعدام» أنطون سعادة

شعر أدونيس حظي بدوره بالتفاتات نقدية عالجت التنازلات والتبدلات التي لحقت به بين صدوره الأول واللاحق[٢٣]، وهو ما ساهم أدونيس في تناوله بين تصويب وايضاح [٢٤]. ولقد وجدنا في تجربة الشاعر مثالا نادرا، هو الآخر، في النصوص العربية الحديثة، نتعرض فيه لأعراض هذه المشكلة، إذ أن شعره خضع في غير مرة لمراجعات، أدت الى عمليات حذف و«تنقيح» (كما يقول عنها). واخترنا مطولة «قالت الأرض» في طبعاتها المختلفة عينة لهذا العرض، لأن موادها متوافرة ، ما يساعدنا في الكشف عما أصابها ، ويفسر أيضا حقيقة التجاذبات التي جعلتها عرضة لطباعة جديدة من دون موافقة الشاعر [٢٥]. وسنقوم، لهذا الغرض ، بمسعى أول في عملية التحقيق النقدي لقصائده ، وهو مقارنة إحدى مجموعاته الأولى، «قالت الارض» بما آلت إليه في عدد من طبعاتها اللاحقة . وسنقوم ، في مسعى ثان، بالوقوف على أحوال قصائد أخرى في طبعاتها أو صياغاتها المختلفة، للتأكد مما كنا توصلنا إليه في المسعى الأول.

وهي عودة لا تتطلب جهدا كبيرا في المراجعة إذ أن قراءة سريعة للمطولة في طبعتها الأولى الصادرة في العام ١٩٥٤، عن المطبعة الهاشمية في دمشق، ومقارنتها بـ«مقاطع» بقيت منها في الطبعات اللاحقة من شعر أدونيس، تتيح لنا التأكيد بأن هذه المطولة عرفت بين صدورها الأول وطبعاتها اللاحقة تغيرات كبيرة قلبتها رأسا على عقب، وهو ما لا تتيحه عبارة أدونيس، التي بات يلصقها بطبعات أعماله الكاملة في السنوات الأخيرة، وهي «صياغة نهائية». ذلك أن الصياغة هذه لا تقوم على تبديل لفظ بآخر ، أو على تحسين جملة ما أو على تجميلها (أي رفع شاعريتها) وإنما على تغييرها تماما لا في المواد اللفظية وإنما في حمولات القصيدة وتوجهاتها الدلالية والايديولوجية العامة، ما يعد تحويلا لها، وتبديلا لقولها في الحسابين الشعري والتاريخي، ولذلك نقول : هي صياغة بل صياغات جديدة لشعر أدونيس، على أن كل طبعة منها «مدونة» قريبة أو بعيدة، لأحوال كتابية عن الموضوعات ذاتها.

٣ ـ أ : مقارنة الطبعات

ولقد وجدنا أن مقارنة مدونات «قالت الأرض» تتطلب عدة وقفات تحقيقية ، بين الطبعة الأولى للمجموعة ، وسنشير إليها من الآن وصاعدا بالمدونة الأولى (١٩٥٤)، وما آلت إليه هذه المجموعة في صيغة «مقاطع» في إحدى مجموعات أدونيس اللاحقة، وهي «قصائد أولى» في طبعتها الثانية («دار مجلة شعر» و«المكتبة العصرية»)، وهي المدونة الثانية (١٩٦٣) ، وصيغة أخرى من «المقاطع» في أعمال أدونيس الشعرية الكاملة («دار العودة»)، وهي المدونة الثالثة (١٩٨٥)، وصيغة أخرى من «المقاطع» منشورة في ديوان «قصائد أولى» في صياغات أدونيس «النهائية» لأعماله الشعرية («دار الآداب»)، وهي المدونة الرابعة (١٩٨٨). فماذا عن الفوارق بين المدونتين، الأولى والثانية (١٩٥٤و ١٩٦٣)، وهي الوقفة التحقيقية الأولى؟

٣ ـ أ ـ ١ : الوقفة التحقيقية الأولى

علينا أن نشير بداية الى أن الشاعر لم يقدم ، بعد طبع «قالت الأرض» لأول مرة، على نشرها كمجموعة مستقلة مرة ثانية في أي من منشوراته اللاحقة، بل عمد، منذ الطبعة الثانية لـ«قصائد أولى» (١٩٦٣) ، الى نشر «مقاطع» منها وحسب، بعد أن وضع على صدر صفحة الغلاف الداخلية العبارة التالية : «أضيفت اليها قصائد لم تنشر (١٩٤٨ ـ ١٩٥٥) »، ومنها

«مقاطع». ماذا عن علاقة المجموعة بالمقاطع؟ أي العملية الشعرية ما يسمح بخلوص الديوان الى مقاطع؟ وما المقتضيات التي تحكمت بخيارات الشاعر في عمليات الحذف والابقاء؟

لنقم بداية بعملية مقارنة بسيطة بين المدونتين : ما حاصل المقارنة؟

– حذف من المدونة الثانية القسم الأول (الذي يحمل العنوان التالي : «١ – أول آذار...») كله الوارد في المدونة الأولى.

– حذف في القسم الثاني (الذي يحمل العنوان التالي : «٢ : نحن حركة صراع») الأبيات العشرة الأولى (من البيت ٧١ الى البيت ٨٠) ومن البيت ٨٦ الى البيت ١١٠، وحذف من البيت ١١٦ الى البيت ١٢٥، ومن البيت ١٣١ الى ١٩٥.

– حذف في القسم الثالث (الذي يحمل العنوان التالي : «٣ : أزكى شهادة في الحياة هي شهادة الدم») من البيت من ٢١٦ الى ٣١٥.

– وحذف في القسم الرابع والأخير («٤ : إن طريقنا طويلة») من البيت ٣١٦ الى ٣٥٢، ومن البيت ٣٣١ الى ٣٤٠ ، ومن ٣٦٦ الى ٣٨٠، ومن ٣٨٦ الى ٤٠٠، ومن ٤١١ الى ٤٢٠.

ونلخص عمليات الحذف بالشكل التالي : عدد الأبيات في المدونة الأولى: ٤٢٠ بيتا، وفي الثانية ٨٥ بيتا كما ننتبه في الوقت عينه الى أن الشاعر ألغى «الاقسام» التي قامت عليها المدونة الأولى، وهي اربعة أقسام ، وجعل الأبيات المحتفظ بها في المدونة الثانية تتوزع في مجموعات من الأبيات ذات ترقيم جديد يصل الى ١٧ مقطعا . وقبل ذلك كله ، لجأ الشاعر الى حذف مواد عديدة من «عتبات» النص، كما يسميها جيرار جينيت، وهي الاهداء: «الى سعادة»، و«المقدمة» التي قدم بها الأديب سعيد تقي الدين المجموعة. كما قام أدونيس بتغيير زمان كتابة الديوان – القصيدة ، فهو في المدونة الأولى معين على الشكل التالي : تموز ١٩٤٩ – آذار ١٩٥٤ وفي المدونة الثانية : دمشق ١٩٥٠.

يبقى أن نشير الى عملية تبديل بسيطة بين المدونتين ، تقوم على تغيير لفظ بآخر. فالبيت ١١٤ في المدونة الأولى:

«ليس إلا أن ننسج الدم رايات»

يصبح في المدونة الثانية:

«ليس إلا أن ننسج الحب رايات».

كيف تحول «الدم» الى «الحب» بين مدونة وأخرى، هذا ما يفسر بعضا من تبديلات الديوان في مدونتها الثالثة، كما تحققنا من ذلك في الوقفة التحقيقية الثانية.

٣ – أ – ٢ : الوقفة التحقيقية الثانية

نعمد في هذه الوقفة الى مقارنة المدونة الثانية (١٩٦٣) بالمدونة الثالثة (١٩٨٥)، مما بات يندرج في أعمال أدونيس في صيغة «مقاطع»، وحسب، من نتاج شعري سابق هو «قالت الأرض»، من دون أن يعرف القارىء ، بعد هذا التغير ما إذا كان مجموعة أم قصيدة أم غير ذلك، فما حاصل هذه المقارنة؟

احتفظ الشاعر في المدونة الثانية بما كان عليه أساس البناء النحوي – العروضي فيها، وهو البناء الخماسي، أي توزيع أبيات المطولة في مجموعات تتألف كل واحدة منها من خمسة أبيات ذات قافية موحدة ، أما في المدونة الثالثة فقد ألغى هذا البناء الخماسي هذا، موردا من كل مجموعة من المجموعات البيتية التي يستبقيها بيتين أو ثلاثة أو أربعة، ويصبح عدد المقاطع في المدونة الثالثة ٣٩ مقطعا . متفاوتة الطول، كما أن ترقيمها يختلف عما كان عليه في المدونة السابقة.

الى هذا فإن الشاعر يزيد في المدونة الجديدة بدل أن يحذف، مثلما فعل عند إعداد المدونة السابقة، أي أنه أعاد الى الثالثة أبياتا سبق له أن حذفها من الثانية واستعادها من الأولى بالتالي: طبعة ١٩٨٥ أكبر من طبعة ١٩٦٣، ويرد فيها ١٥٣ بيتا بدلا من ٨٥ بيتا، أي أعاد ايراد أبيات حذفها في طبعة ١٩٦٣.

كنا تحققنا في الوقفة السابقة من تعديل لفظ واحد بين المدونتين الأولى والثانية ، أما في هذه الوقفة فالتعديلات عديدة، ونشير اليها في التغيرات التالية:

– «شهقات حمر» في المدونة الثانية، تصبح في المدونة الثالثة: «صرخات – مدى».

– «أي حق رف الجمال عليه» : «أي حق حنا الجمال عليه».

– «ما لها ينتفها الحقد» : «ما لها يمزقها الحقد».

– «كلما غمغم الكفاح» : «كلما استيأس الكفاح».

– «المحت في صراخه لغة الذل»: «المحت في صراخه لغة القهر».

– وشوك الدنيا» : «ورعب الدنيا».

– «فانحنت تأكل التراب وتمتص» : «فانحنت تأكل

التراب وتستف».
- «فتحت كفه دروبي وشكتها» : «فتحت كفه دروبي وأرستها».
- «أنا ما همني ، وكل جمال» : «أنا وجه المدى فكل جمال».
- قلت ، يحرس القطيع وينشك»: «قلت ، يحرس القطيع وينقض».
- أنا دربي طويلة كالغد المقفل»: «أنا دربي طويلة كغد يقبل».
- «أنا دربي حمراء» : «أنا دربي خضراء».
- «أنا جرح مغمس بالبطولات»: «أنا جرح مضمخ بالبطولات».
- «أنا لي مشرق النجوم ومسراها»: «أنا لي مشرق النجوم ومرساها».
- «من رأى الشمس تستفيق على البعث »: «من رأى الشمس تستفيق على الشعب ».
- «دوي مفجع شهاق»: «دوي مغامر خلاق».

٣ - أ - ٣: الوقفة التحقيقية الثالثة

نقوم في هذ الوقفة الثالثة والأخيرة بمقارنة المدونة الثالثة (١٩٨٥) مما بقي من «مقاطع» من مجموعة «قالت الأرض» بالمدونة الرابعة والأخيرة عنها، والتي وردت في صورة «صياغة نهائية » لها (١٩٨٨) فنجد التطابق تاما بين المدونتين الأخيرتين.

٣ - ب : استهدافات التعديلات

تتغير المطولة في عدد أبياتها من مدونة الى أخرى، ولا يمكننا القول أن الاختلافات بين المدونات تقتصر على عدد الأبيات بل تشمل المطولة في مجموع مستوياتها، من هيئتها الطباعية حتى مبانيها العروضية والنحوية والدلالية، كان لنا أن نقول إن القصيدة في مدونتيها الثانية والثالثة صورة مختصرة عن المدونة الأولى، وجرى فيها الاكتفاء بـ«مقاطع» منها ما يوحي بأننا أمام القصيدة عينها ، فيما الأمر مختلف، على ما نظن ونسعى الى الابانة وهو اننا أمام ثلاث قصائد مختلفة وإن تصدر الثانية والثالثة منها عن قصيدة معينة على أنها «الأصلية» فماذا عن الهيئة الطباعية؟

أول ما يثير الانتباه في المدونة الأولى هو شكلها الطباعي اللافت الذي يوزع المطولة في أربعة أقسام ، هي «أول آذار» (من الصفحة ١٣ حتى ٢٦ ، في الطبعة الأصلية)، «نحن حركة صراع »(من ٢٩ حتى ٥٧) ، «ازكى شهادة في الحياة هي شهادة الدم» (من ٦١ حتى ٨٠) و«إن طريقنا طويلة» (من ٨٣ حتى ١٠٣). لا نقع على هذا التقسيم في مدونة ١٩٦٣، بل على تقسيم آخر يوزعها على أبيات متفاوتة العدد والتجميع، لا خماسية المبنى العروضي ، مثلما كانت في الطبعة الأولى، ويبلغ عدد المقاطع فيها ١٧ مقطعا. الى ذلك جرى ترقيم مختلف للمقاطع كما تم حذف عناوين المقاطع الأربعة التي كانت تتصدر كل قسم.

وهو تقسيم لا نقع عليه أبدا في طبعات هذه المطولة لاحقا، إذ تتحول الى مجموعة من الأبيات المتتابعة ، تفصل بينها إشارات طباعية ليس إلا ، وترقيمات أخرى تصل الى ٣٩ قسما في طبعة ١٩٨٥. كما نفتقد في الطبعات اللاحقة العناوين الممهدة لكل قسم، والتي توجه مسار المطولة في مبناها ومعناها، على ما سنتبين ، وفي التبديل الأساسي تكمن محاولة أدونيس الأساسية ، وهي تغيير القصيدة عن مراميها التي وضعت لها، ومؤشر هذا التبديل الحاسم هو إلغاء الاهداء الذي يتصدر الطبعة الأولى : «الى سعادة» مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي تعد هذه القصيدة ملحمته البطولية.

تختفي ، إذن معالم الاستدلال السابقة على المطولة: يختفي الاهداء ، وتقديم الطبعة الأولى، وعناوين الأقسام الأربعة، ما يشير الى أن الشاعر أخفى من المطولة كل ما كان يحيل الى «مناسبتها»، كما قال نقاد العربية القدامى، أو الى علامات الشاعرية «الخارجية» الدالة عليها، حسب دانييل ديلا وجاك فيليوليه، أو الى «عتبات» النص، حسب جيرار جينيت. وهو لا يخفي معالم الاستدلال وحسب، وإنما يبدل القصيدة تماما ، فيما تقوله ، وهو ما نتحقق منه في عمليات الحذف الواسعة التي طاولت القصيدة.

لا نجد كبير تغيير بين نص المدونة الأولى وما آلت إليه الأبيات المحتفظ بها في المدونة الثانية، فيما خلا تبديل طفيف في البيت ١١٤ ، كما أشرنا أعلاه: «ليس إلا أن ننسج الدم رايات »، يصبح «ليس إلا أن ننسج الحب رايات». إلا أن الأمر مختلف بين المدونتين الأولى والثالثة، إذ نلحظ وقوع عمليات تبديل واسعة، يحذف الشاعر غالبا، ويزيد أحيانا مبدلا بعض الألفاظ والعبارات، في مسعى «تحسيني» للنص الأول، لا يغير كثيرا من طبيعته الأساسية. ففي البيت الأول منها يقول الشاعر في الطبعة الأولى :

«قالت الأرض، في جفوني آباد
وساع، وفي شفاهي سؤال»

ويرد البيت في طبعة ١٩٨٥ على الشكل التالي:

«قالت الأرض، في جذوري آباد
حنين، وكل نبضي سؤال».

التبديلات بسيطة ، على ما نلاحظ ، تفيد توسعة المعنى أو تكثيفه، أو التخفيف من التكرارات فيه، على ما نرى في أمثلة أخرى من التعديلات. ففي الطبعة الأولى يقول: «بعضي الفجر ،

بعضي النور والشمس» ، فيعدله على الشكل التالي : «بعضي الفجر، بعضي النور والحب»، طالما أن لفظ «النور» يحتفظ في سماته الدلالية بما يتضمنه لفظ «الشمس» فاقتضى الحذف من جهة، وتعزيز المعنى، من جهة ثانية بزيادة لفظ «الحب» على البيت المعدل، وهي الحالة عينها التي نجدها في هذا المثل: «أي خلق، كالسر ، كاللغز، كالفتح» (في الطبعة الأولى) تحول في الطبعة ١٩٨٥ الى الشطر التالي : «أي خلق ، كالسر، كالحلم ، كالفتح، بعد أن انتبه أدونيس من دون شك، الى أن لفظ «اللغز» الوارد في الطبعة الأولى يشتمل في سماته الدلالية على بعض ما يتضمنه لفظ «السر» ، فاقتضى الحذف واقتضت الزيادة بدلا عنه بالتالي.

يمكننا القول إن مقتضيات الحذف الأولى مختلفة عن الثانية : ففي المرة الأولى كان على أدونيس أن يبدل معالم القصيدة تماما، أي أن يغير الهدف من وضعها، وهو ملحمة سعادة، فحذف على سبيل المثال ، المقطع الثالث كله الذي يفيد في المدونة الأولى، عن عملية إعدام سعادة. أما الحذف في المرة الثانية وعمليات الصياغة الداخلة في المدونة الثالثة، فاستدعاه طلب التحسين الفني للأبيات المتبقية من القصيدة الأصلية. وهو ما سيتضح أدناه عند الوقوف على التغيرات التي أصابت مباني القصيدة بل غرضها العام.

يمكننا أن نشير الى أنواع في التبديلات منها ما يتصل بالتخفف، كما قلنا، من الجانب «الدموي» أو الشهادي الواضح في المدونة الأولى: سبق أن قلنا أعلاه أن الشاعر بدل بيتا واحدا في المدونة الثانية، بل لفظا بلفظ في البيت التالي: الشطر «ليس إلا أن ننسج الدم رايات»، تحول الى الصيغة التالية : «ليس إلا أن ننسج الحب» ، ما يمكن تلخيصه على عجل بأن الشاعر انتقل من دعوة الشهادة الى دعوة السلام، وهي نزعة نتحقق منها في المدونة الثالثة، وفي بيت آخر يعمل فيه الشاعر على حذف لفظ «الثورة» لصالح لفظ آخر، اقل حمولة منه، وهو «نشوة» : يقول في المدونة الأولى: «وتمشي في الأحافير ثورة وعراكا»، وينتهي في المدونة الثالثة الى القول: «وتمشي في الأحافير نشوة وعراكا». كما يتحول ضمن المسعى نفسه لفظ «الحمراء»، الذي يصف درب الشاعر الى «خضراء»!

كما نلاحظ ، من جهة أخرى، مسعى لدى الشاعر يقوم على تبديل ما علق في أبيات القصيدة من ألفاظ عامية أو «ثقيلة» شعريا وغير مأنوسة في مفردات الشعر: «فانحنت تأكل التراب وتمتص» تصبح : «فانحنت تأكل التراب وتستف» ، و«فتحت كفه دروبي وشكتها» تصبح : «فتحت كفه دروبي وأرستها».

أقدم أدونيس في غير مرة على اجراء تبديلات صياغية على قصائده ومجموعاته، إلا أن ما قام به في «قالت الأرض» مختلف تماما عن غيره، في أنه بدل طبيعة القصيدة وتوجه بها وجهة مغايرة لما كانت عليه في وضعها الأول. ولا نبالغ في القول إذ نؤكد أن حاصل القصيدة ، بعد التغيرات التي طرأت عليها جعلتها لا قصيدة «منقحة»، بل قصيدة أخرى، جديدة ، يقول أدونيس في «إشارات» خاصة بطبعة ١٩٨٥ : «سيجد القاريء أنني حذفت هنا نصا ، ونقحت هنا نصا آخر وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرني الرأي حسنا قد يكون له الحق لأنه يحددني من خارج، أما أنا فأحدد نفسي من الداخل فنيا، يتعذر أن يكون النص الشعري وثيقة، في أية حال، ومن أية زاوية أنظر إليه، وهو، لأنه انفجار ، يظل هو هو ـ مهما حذف منه، خصوصا أن نصا ما ليس، هو كذلك، إلا حلقة في انفجار أكبر: تجربة الشاعر، ولذلك فإن الحذف والتنقيح إنما يتمان لغاية واحدة: منح النص مزيدا من التوهج ، أعني مزيدا من التعمق والتأصل»(٢٦).

وعادة الحذف يلجأ اليها بعض الشعراء في حياتهم فلا يقدمون على إعادة طبع مجموعاتهم كاملة ، أو المجموعات الشعرية كلها، أو بعض قصائدها ، ما لا يعبأ به لاحقا جامعو شعرهم، إذ يعمدون الى تثبيت المجموعات والقصائد المحذوفة من جديد، والى زيادة الألفاظ والتراكيب المحذوفة في هوامش الصفحات لـ«إنارة» القاريء والناقد فعلا (مثلما يفعل منقحو ومعدو طبعات «لابلياد» الشهيرة في فرنسا، عن «دار غاليمار»).
أما عادة التحوير التي يقوم بها أدونيس فمختلفة تماما، وهي ليست عملية «تنقيح»، على أية حال، كما يطيب له أن يقول. يكفينا العودة، في قراءة تحليلية سريعة للمطولة في طبعتها الأولى، لكي نتأكد من أن أدونيس سعى فيها الى كتابة حياة أنطون سعادة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، واستشهاده شعرا (٢٧).

وهو ما نتلمسه من عناوين الأقسام، حيث إن كل قسم منها يتخذ سبيلا بينا ومطلوبا في البناء الشعري، ويتضح لنا من دراسة كل قسم أن المعنى مدبر سلفا، أي القصد منه في القول، وهو ما يشير اليه بوضوح عنوان كل قسم، وما يوجه قراءة المعاني فيه. ففي القسم الأول يسلك المعنى سبيلا بينا، هو التمييز بين ما كانت عليه «الأرض»، قبل «أول آذار» (عنوان القسم، ويشير الى مولد أنطون سعادة) وبعده، على أن المسار الزمني هذا والواقعة الفاصلة فيه (مولد سعادة) علامة، بل معلم دال على أن «الماقبل» علامة الجدب ، و«المابعد» علامة الاخضرار . وهو ما ينعقد معناه في ختام القسم الأول في البيت التالي:

«ذاك آذار .. ذاك أول آذار
وهذا ابنك العظيم «سعادة»!.»

أما القسم الثاني ، «نحن حركة صراع» ، فيشير الى حال الأرض، المعينة في جغرافيتها ومدنها (لبنان ، صيدون، صنين...) والى حال الانسان بعد مولد سعادة، واكتشافهما لحال العبودية وارتسام طريق الحرية. وهو قسم يظهر عبودية

الانسان في أرضه، واستعداده في الصراع الى النهوض على أساس الشطر الذي يقول : «كنا ـ فاخضرت الأشياء». أما القسم الثالث فيشير الى إعدام سعادة، الذي يلخصه البيت التالي : «ناظر معصوب وثائر مرهوب» والى تأكيد الديمومة عبر الشهادة : «لبنان حي في شهيد» . أما القسم الرابع والأخير فيلخصه البيت التالي : «حسب نفسي أني وجدت لنفسي دربها»، أي أن الشاعر توصل ، ومعه الشعب، الى تبين الدرب الحقيقي لاستعادة الأرض والانسان هويتهما، وهي هوية تلخصها سيرة سعادة نفسه، على ما يقول البيت الأخير في المطولة:

«قيل : كون يبني فقيل بلاد
جمعت كلها فكانت سعادة!»

أما لو عدنا الى «المقاطع» ، التي انتهت إليها المطولة ـ المجموعة في الطبعات اللاحقة لأعمال أدونيس الشعرية فإننا لن نتبين هذا المسار الذي تتخذه المعاني، بل غيره ، ما يغيب تماما كون هذه القصيدة هي سيرة سعادة أو ملحمته الشعرية، ولا تكون بالتالي، تنقيحا لسابقتها ، بل تبديلا تاما لها، وإن تذكر بسابقتها الأصلية. ويمكن لنا أن نجعل التغير هذا بالقول أن أدونيس يغيب النسق السردي ، بل الحكائي أحيانا، من المطولة مبقيا على الجانب الانشادي ـ الغنائي.

يطيب لأدونيس القول، منذ نهاية الخمسينات أنه يجانب «الواقعية» والوقائع ، أي الصلة بالزمن، وهو قول تعزز في مسيرته الشعرية بتأكيدات تطلب الجوهري دون العارض من المعاني، وهو ما يفسر عمله الدائم والمتمادي على إعادة صياغة شعره، إلا أن هذا الهوس «الكمالي» لا يغيب أبدا صلة أكيدة بالزمن، لا تتأتى وحسب من مقاصد القول عند أدونيس، بل تتحكم أيضا وتطبع أية صياغة وتنقيح لنتاجه الشعري. فأن يعمد أدونيس الى صياغة «قالت الأرض» من جديد في الثمانينات، فهذا لا يعني العمل على تحسينها ، وإنما على تبديلها وفق ما انتهت إليه قناعاته الشعرية (والايديولوجية وغيرها) في الثمانينات حصرا. ذلك أنه ينطلق أو يطلب من الشعر قولا «نبوي» التطلع والوقع، له عمق المعاني الخالدة ، وإن يتوسل دوما ويعول على حمولات الزمان والايديولوجية في تقلباتها وتغيراتها. هدف التغيير الأول بين المدونة الأولى والثانية، الى تغيير غرض المطولة، فما عادت ملحمة سعادة الشعرية. أما التغيير الثاني بين الثانية والثالثة، فهدف الى أمر آخر، وهو تحسين فنية القصيدة والتخفف مما بقي من نزعتها الشهادية «الدموية».

إلا أن الأمر ــ لو تناولنا مجمل شعر أدونيس المعروف ـ يتعدى ذلك إذ يهدف الى «تغييب» شعره الحزبي تماما: يشمل الأمر امتناعه عن نشر شعره الحزبي الأول، مثل قصيدة «قافلة المجد» (المنشورة في مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي «النظام الجديد»، حزيران/يونيو ١٩٤٨) وغيرها ، أو المطولة الشعرية ــ المجموعة «دليلة» (مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٥٠). وماذا عن المؤلفات التي يعلن عنها في ختام «دليلة» على أنها للمؤلف: «معزوفة الدماء» (ملحمة شعرية، تصدر قريبا)، «هانيبال» (ملحمة شعرية)، «ديدون» (مسرحية شعرية)، و«قلقامش» (مسرحية شعرية)؟ انها تختفي تماما في قائمة كتبه الواردة في صدر كتابه الشعري الآخر، «إذا قلت يا سوريا»، الصادر في بيروت في العام ١٩٥٨، بعد «قصائد أولى»، والذي اختفى بدوره من قائمة مؤلفاته الشعرية اللاحقة.

٣ – ج : عمليات تنقيحية

غير أن عمليات الاستعادة لا تقتصر على عمليات «التغييب» وعلى المحو الحزبي كما أبنا، بل تؤدي أحيانا الى عمليات «تنقيح» بين نشر وآخر لشعر أدونيس. ولتبيان ذلك سنكتفي بايراد قصيدة «العمل» ، دارسين لهيئتها الطباعية وحسب، كما وردت في أربع مدونات، هي التالية : «اذا قلت يا سوريا»، و«قصائد أولى» ، وفي «الأعمال الشعرية الكاملة» في ديوان «أوراق في الريح» وفي «أوراق في الريح»، «صياغة نهائية» [٢٨].

يتبين لنا ، بداية ، أن القصيدة هذه صدرت في ثلاث مجموعات مختلفة: في «اذا قلت يا سوريا»، في العام ١٩٥٨ وفي «قصائد أولى»، في العام ١٩٦٣، وفي «أوراق في الريح»، في طبعتي ١٩٨٥ و١٩٨٨. إلا أن التبديل لم يقتصر على ذلك، بل شمل أيضا الهيئة الطباعية وغيرها أيضا في المدونات الأربع.

نتحقق من حصول تغيير في الهيئة الطباعية، إذ يلجأ في المدونة الثانية الى الفصل في عدة مواضع بين السطور ما يفرز مقاطع جديدة، تضاف الى السابقة الموجودة في المدونة الأولى : ٧ مقاطع في الأولى ، ١١ في الثانية (على الرغم من حذف أبيات من المدونة الثانية، على ما سنلاحظ) وسبعة في المدونة الثالثة، وأربعة في الرابعة. الى ذلك، يغير أدونيس، في غير موضع ، علامات التنقيط: الشارطة (–) بدل النقاط الثلاث، وهذه بالفاصلة ، وغيرها كذلك.

اعتمد أدونيس في المدونة الأولى ترتيبا معينا للأبيات، وحافظ عليه في المدونة الثانية، إلا أنه عدله في المدونة الثالثة: بدل الترتيب الأفقي في بعض السطور، في المدونتين الأولى والثانية حيث السطر يذكر بالبناء التناظري، المنقسم الى شطرين ، في الشعر الموزون، يلجأ أدونيس الى البناء العمودي ذي الأسطر غير المزدوجة. لايضاح ما نقول نورد شكل مطلع القصيدة في المدونتين الأولى والثانية.

«للعمل
شمر زند الأمل
وانطلقا،

يزرع في ساعده   يزرع فيه الأفقا».

ويصبح في المدونة الثالثة:

«للعمل
شمر زند الأمل
وانطلقا،
يزرع في ساعده
يزرع فيه الأفقا».

ولقد تحققنا من ثبوت رأي أدونيس على هذا التعديل في المدونة الثالثة. إذ وجدنا أن المدونة الأولى تعمد في ١٧ موضعا الى توزيع أسطرها في قسمين، ثم يتغير هذا التوزيع كله في المدونة الثالثة، لن نتوسع في العرض ولا في التحليل، ملاحظين فقط أنه يعمد الى حذف عدة أبيات بين مدونة وأخرى: يحذف في المدونة الثانية تسعة أبيات [٢٩]، ويسقط من المدونة الثالثة ٤٢ بيتا. كما يبدل صياغات عدد من الأبيات [٣٠]، الى غير ذلك من التعديلات التي وقعنا عليها في المدونات الأربع.

يمكننا أن نكثر من هذه الأمثلة: قصيدة «أوراق في الريح» تبلغ في مدونتها الأولى ٧٥ مقطعا، وفي الثالثة ٦٧ مقطعا. وهذا لا يشمل شعر أدونيس الأول، بل شعره اللاحق، حتى حين تكون الفترة الفاصلة بين الطبعتين بسيطة، مثلما جرى في قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»، التي اختلفت في عدد من موادها بين ما كانت عليه في نشرها الأول (في «مقاطع»، في مجلة «مواقف»، العدد ٢٩)، وبين نشرها في ديوان مستقل (في العام ١٩٧٧ عن «دار العودة» في بيروت). ولهذا نتساءل: ما تعني عبارة أدونيس، «صياغة نهائية»، التي بات يضعها، منذ نهاية الثمانينات، على صدر غلاف مجموعاته الشعرية (الصادرة عن «دار الآداب»)؟ أهو يضع، بهذه الطريقة، حدا لمشروع انتهى أخيرا الى تثبيته، حسما ـــ في حسابه الشعري والنقدي ـ لمراجعات وتعديلات وتنقيحات أجراها على شعره، في مدى طبعاته المختلفة؟ ربما، إلا أنه لا يضع بذلك الكلمة الفصل في تحولات نصوصه: هذا ما يقترحه أدونيس على النقد والتاريخ الأدبي، على أن صياغته «النهائية» هذه ليست سوى حالة من حالات نصوصه، وصيغة من صيغ عديدة، هي السابقة في نتاجه، وإن كانت الصيغ «النهائية» تحظى بموافقة الشاعر نفسه. أي أن الناقد والمؤرخ الأدبي ودارس المسودات الأدبية لن ينظر إليها على أنها «حقيقة» أدونيس أو نصه «النهائي» فعلا، بل على أنها المساعي الأخيرة التي انتهى إليها، جامعا اليها ما غيبه أدونيس من شعره، مثل الأحوال المختلفة لقصائده في طبعاتها المختلفة، فما نقول في ختام دراستنا؟

على مستوى الطريقة المنهجية في مقاربة «تكوين» النصوص الشعرية، يمكننا القول إن المدونات العربية التي درسناها تقترب وتختلف في آن مع ما توصل إليه دارسون أجانب في هذا المجال: توصلت الباحثة دوبوف في دراستها عن بروست الى تعيين ثلاثة أنواع من التعديلات أو التنقيحات: الزيادات والحذف، والنقل، وهو ما تقوله عن المخطوطات أبإمكاننا أن نستعملها في دراسة الصيغ الثابتة؟

هذا ممكن طبعا إذ أننا نجد في مواد عملنا زيادات عليها (في حال السياب خصوصا، وهي أبيات، أو ألفاظ عند أدونيس، وسميناها في دراستنا «تبديلات»، أو «تعديلات»)، كما نجد عمليات حذف (إسقاط أبيات مقاطع، قصائد، مجموعات بكاملها، وسميناها في دراستنا «إسقاط»)، إلا أننا لم نجد في أمثلتنا أحوال «نقل»، ونلاحظ أنها عمليات تناسب المخطوط في حال تكونه، لا المسودات الثابتة، لكننا نجد في أمثلتنا أحوالا لا ترصدها دوبوف، وهي أن الكاتب يعيد «ترتيب» النص الثابت، أي العمل في أقسامه وخطته ومقاصده، كما لو أنه مخطوط قيد العمل، أي ما قبل النص.

لم يتوقف أدونيس، وقبله السياب، عن العمل المستمر في نتاجهما الشعري، مثل نص قابل للكتابة دائما، فكيف يحتفظان بـ«حقهما» في التصرف ... الدائم بما كتباه، فيما يمتنع بروست، أو ميلوش، عن ممارسة هذا الحق أو عن مجرد «ادعائه»! قلما يمحض الكاتب الأجنبي نفسه مثل هذا الحق، فالنصوص التي كتبها، الثابتة، باتت خارج حدود تدخله، وإن تدخل فيها، فالأمر يحصل في أحوال قليلة، على ما نعرف، ولا يجعل منه بأية حال «أبا» أو «مالكا» لنص قادرا على التصرف الحر والتام به، بل منتجا جديدا له، على أن اشتغاله المستجد عليه لا يعد تثبيتا نهائيا للنص، كما لو أنه وصل الى حقيقته... الأخيرة والحاسمة. وهو ما تقول به دوبوف، حين تشكك، بل تنفي وجود «نهائية» ما للنصوص.

ما قام به السياب وأدونيس متشابه تماما، وإن بدرجات مختلفة، وهو من كشوفات الدراسة الشيقة، إذ كشف لنا عن تصرفات متطابقة، يمكن تفسيرها كذلك في سلوكات الاناسة (الأنثروبولوجيا) الثقافية. الا نرى في تصرفات أدباء، مثل بروست وميلوش وفلوبير (مثالا، لا حصرا)، أمام النص في أحواله التنصيصية المختلفة، كما اشرنا إليها (أو كما تتضح في مجالات كتابية معروفة، ولا تحتاج لكبير عرض وشرح)، تعبيرا عن سلوكات شديدة الاحتراف، في مجتمع شديد الكتابية و«الوثوقية»، مما يفعله ويقر به؟ وهو ما يتمثل أدبيا في العمل الدؤوب على النص، الصادر عن اشتغالية نظامية عالية، لا تدانيها «الحرفية» التي تنبيء عنها ترددات السياب وأدونيس وتعثراتهما في «تثبيت» نصوصهما، والتي تفضح شيئا من التسرع كذلك، وعدم أمانتهما واضطلاعهما، بالمقابل، بتبعات حياتهما (ومنهما اسهاماتهما الحزبية) وشعرهما بالتالي: حذف السياب وغيب ما شاء من شعره، المطبوع خصوصا، من دون أن يبرر فعله هذا

(٣١)، أما أدونيس فاكتفى بالقول أنه «تخلى عنه» (٣٢). كما أن الضعف التحريري هذا يبين لنا عدم وجود وسائط بين الشاعر والقارىء، وهو دار النشر بأدوارها المختلفة، ومنها العمل التحريري للنص قبل ثبوت هيئته الطباعية.

إلا اننا نتحقق كذلك، بعيدا عن حالتي السياب وأدونيس، من أن المواد المتوافرة من نصوص الحداثة العربية لا تتيح لنا سؤالها عن التدافعات الدينامية التي كابدتها وخرجت منها، ولا معاينة التجاذبات التي تتعرض لها الكتابة بين تقبلها واستدعائها لموادها (في صورة واعية وغير واعية في صورة مندغمة) وبين «قوليتها» لهذه المواد في صيغ كتابية، فتقبلها وتشطبها وتثبتها (كلها أو بعضها)، إلا أن دراستنا أتاحت لنا الوقوف على عمليات أخرى، واعية هذه المرة، هي التحكم اللاحق بالنصوص وهو على نوعين:

– التحكم الفني، بعد فترة واقعة بين الوضع والنشر، أو بين النشر (الأول) واختيار النصوص والتدقيق فيها في مسعى «نهائي» («خلودي» إذا جاز القول).

– التحكم الايديولوجي، بعد فترة طلبا لتسوية السيرة الشخصية على أن المدونة الشعرية المستند الأقوى عنها.

نسعى الى «تحقيق» النصوص الى التنقيب في «تطريساتها»، كما يقول جينيت، إلا أن هذا لا يوهمنا بأننا قادرون على بلوغ معنى مخبوء، أو مستور، في النص، وفي مجموع أحواله الكتابية، ذلك أن الأحوال هذه ليست تتابعا لخط متصاعد، ولا تمثل كل مسودة بالنسبة الى ما سبقها أو لحقها من مسودات تعديلا أو استكمالا لها، وإنما هي كلها أحوال، ولكل واحدة منها نسقها المخصوص، ومعناها المخصوص أيضا، عملا بما قاله غير دارس، مثل ميشال فوكو وغيره وهو أننا واهمون أن هناك «كاتبا» يقف خلف هذه النصوص المجموعة تحت اسمه، وأن هناك «ذاتا» متماسكة، معبرة لا تتوانى عن الظهور والتأكد في النصوص هذه: «نسأل هذه القصص كلها، وهذه القصائد، وهذه المسرحيات المأسوية، (بل نجبرها على القول)، أن تفيدنا عما أتت منه، وعمن كتبها، ونطالب الكاتب أن يفيدنا عن وحدة النصوص الموضوعة تحت اسمه، ونطالبه بالكشف بل بجلاء المعنى المخبوء الذي يخترق هذه النصوص، ونطالبه بأن ينزلها في حياته الشخصية وتجاربه المعاشة، وفي التاريخ الحي الذي شهد ولادة هذه النصوص».

الهوامش:

١ – نقرأ في الصفحة الأخيرة من غلاف «ديوان عبدالوهاب البياتي» (الجزء الثاني، الصادر عن «دار العودة» ١٩٧٢): «تتويجا لربع قرن من الكفاح الأدبي رأت دار العودة أن تقوم بمهمة إصدار المجموعات الكاملة للشعراء المحدثين». هذا ما سبقت إليه «دارالعودة» غيرها، وهذا ما اتبعها فيه غير شاعر وغير دار نشر: قام الشاعر حميد سعيد في العام ١٩٨٤ بجمع مجموعاته الشعرية الخمس في «ديوان حميد سعيد» (طبع ونشر مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٨٤)، وعمد الشاعر سليم بركات في العام ١٩٩٢ الى جمع مجموعاته الشعرية تحت عنوان «الديوان»، واشتمل على مجموعاته الشعرية كلها، السابقة على تاريخ الطبع هذا، من مجموعته الاولى «كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضا» حتى «البازيار»، مجموعته الأخيرة («الديوان» دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٢).

كما عمد شعراء آخرون الى نشر «أقسام» من نتاجهم الشعري، معينا في سنوات بعينها: هذا ما فعله الشاعر سامي مهدي، إذ أصدر مجموع شعره في عشرين سنة في كتاب واحد، تحت عنوان «الأعمال الشعرية، ١٩٦٥ – ١٩٨٥» (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٦)، والشاعر حسب الشيخ جعفر («الأعمال الشعرية ١٩٦٤ – ١٩٧٥»، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥).

٢ – تحققنا من ذلك عند إعداد كتابنا: «العابر الهائل بنعال من ريح: رسائل رامبو العربية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦، واستقينا هذه المعلومات النقدية المحققة من عدة كتب فرنسية منها:

Rimbaud : Oeuvres, édition de S. Bernard et A. Guyaux, éd. Garnier, Paris, 1981.

Verlaine: Oeuvres poétiques, édition de Jacques Robichez, éd. Garnier, Paris, 1969.

واللافت في نشر «الرسائل» في فرنسا أن الدور لا تتقيد، مثل دار «غاليمار» مؤخرا بطلبات الشاعر، بل بما يمليه النشر السليم والصحيح والتام لهذه المواد الثمينة: فلقد نشرت الدار المذكورة في العام ١٩٩٦، في كتاب مراسلات سان – جون برس مع روجيه كايوا، وهي ٢٣ رسالة، كانت الدار نفسها نشرت ١٦ منها فقط، بعد أن حذفت منها، في طبعة أعمال برس «الكاملة» بعض المقاطع التي انتزعها برس نفسه عند اشرافه عليها، وكانت تشير الى خصوماته مع بعض الأدباء، والى الحاحاته اللطيفة على كايوا للاعتناء بنشر نتاجه:

Correspondance de Saint-john Perse et Caillois, textes réunis et présentés par Joelle Gardes Tamine, Gallimard, Paris, 1996.

٣ – Jean Bellemin-Noel: Le texte et l'avant-texte, Larousse, Paris, 1972.

٤ – La genese du texte: les modéles linguistiques, (col.), C. N. R. S. Flammarion, Paris, 1987.

٥ – Josette Rey-Debove : Pour une lecture de la rature, PP 103 - 127.

٦ – Op. cit. P 105.

٧ – أبو علي الحسين ابن رشيق: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٢، ص ١/ ٢٠٠.

٨ – Jean Peytard: Les variantes de ponctuation dans le Chant premier des Chants de Maldoror, pp. 13-71

٩ – من هذه الكتب، نذكر:

محمود العبطة: «بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق»، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.

عبدالجبار داوود البصري: «بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر» بغداد ١٩٦٦.

إحسان عباس: «بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره» (وتعد أول دراسة تفسيرية جامعة وموثقة عن الشاعر، خصوصا عن شعره، عدا أنها حفلت بتحقيقات نقدية، من جهة «تناصية» أبانت العديد من عمليات «الأخذ» التي قام بها السياب عن الشعر المكتوب بالانجليزية، مثل اليوت وكيتس، وستويل وغيرهم، وعن لوركا وغيره)، الصادر في طبعته الأولى في العام ١٩٦٩، إلا أن شواهدنا تحيل الى الطبعة السادسة، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت ١٩٩٢.

عيسى بلاطة: «بدر شاكر السياب: حياته وشعره» (قام المؤلف فيه بعمل تحقيقي خاص بحياة الشاعر قرب عائلته وأصدقائه ومعارفه، وببعض شعره كذلك)، الصادر في طبعته الأولى في العام ١٩٧١، إلا أن إحالاتنا تعود الى الطبعة الثالثة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٠ - بدر شاكر السياب: «ديوان ـ المجلد الثاني، جمع: ناجي علوش بيروت ١٩٨٩.

١١ - ماجد السامرائي: «رسائل السياب»، دار الطليعة والنشر، بيروت ١٩٧٥، وصدرت طبعة مزيدة ومنقحة من الكتاب في العام ١٩٩٤، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وتضم رسائل جديدة، بعضها للشاعر خالد الشواف، صديق السياب، ولسهيل ادريس، ورسالة لأحمد زكي، ويفيدنا جامع الرسائل، في مقدمة الطبعة الجديدة، عن وجود رسائل أخرى للسياب، بعضها عند اقبال، زوجة السياب، أو عند أدونيس، ولميعة عباس عمارة، ومحيي الدين محمد، والشواف نفسه، ومحمد علي اسماعيل، وعلي السبتي، وأحمد دحبور، وتوفيق صايغ وغيرهم.

١٢ - حسن توفيق «أزهار ذابلة وقصائد مجهولة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، وعلينا أن نشير في هذا السياق الى أن الكتاب هذا لا يتضمن طبعاً، بحكم أقدميته الزمنية، ما اشتملته الطبعة المزيدة من «رسائل السياب» المذكورة في الهامش رقم ١١ أعلاه، من قصائد مضمنة في الرسائل المزيدة هذه وهي تزيد على عشر قصائد، عدا أن السياب يفيدنا في بعضها، أو يعمد الى توقيع قصائده باسم «الراعي الشارد».

١٣ - عيسى بلاطة: م. س. في الصفحات: ٣٧، ٤٢، ٤٨، ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٤، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٩، ٩٤، ١٠٣ وغيرها الكثير.

١٤ - يؤكد بلاطة أن السياب «بدأ يكتب الشعر بانتظام بعد ١٩٤١» (ص٢٥) أي في الخامسة عشرة من عمره، أما إحسان عباس فيذكر، على لسان صديق السياب، محمد علي اسماعيل انه «قال الشعر وهو في المرحلة الابتدائية، وكانت قصيدته وصفاً لمعركة القادسية، وقد حمله المدرس على ذراعه حين أخذ يلقيها» (ص١٧).

١٥ - حسن توفيق: م. س.، ص ١٠.

١٦ - عيسى بلاطة: م. س.، ص ٢٥.

١٧ - عيسى بلاطة: م. س.، ص ٦٤.

١٨ - عيسى بلاطة: م. س.، ص ١٨١.

١٩ - عيسى بلاطة: م. س.، الصفحة نفسها.

٢٠ - بدر شاكر السياب: «ديوان» ـ المجلد الثاني ص ٥٦١، وورد البيتان في الصفحة ٥٦٦.

٢١ - إحسان عباس: المرجع المذكور أعلاه ص ١٠٠.

٢٢ - عيسى بلاطة: م. س.، ص ١٧٩.

٢٣ - حاتم الصكر: «صياغات أدونيس النهائية» مجلة «الناقد»، لندن، العدد التاسع عشر، كانون الثاني/يناير ١٩٩٠، ص ٥٩ - ٦٢.

ولقد تنبهنا بعد الانتهاء من إعداد هذه الدراسة الى أن الشاعر أدونيس أقدم على تعديل ترتيب قصائده مرة خامسة أو سادسة، فابدل توزيع القصائد خارج مجموعاتها الأصلية والمناسبة في مجموعات أخرى وذلك في طبعة جديدة صدرت عن «دار المدى» في دمشق، بعد صدور ما كان سماه الـ«صياغات النهائية».

٢٤ - أدونيس: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المجلد الأول، دار العودة بيروت الطبعة الرابعة ١٩٨٥، ص ٥ - ٧.

٢٥ - صدرت في بيروت، في العام ١٩٩٦، «طبعة مقرصنة»، حسب عبارة ناشري الكتاب: «دار الجديد»، عن مطولة أدونيس «قالت الأرض». كما امتنع أدونيس عن إعادة طبع كتابه «قضية باسترناك»، الذي نشره في العام ١٩٥٨، عن «دار الفكر» في بيروت.

٢٦ - أدونيس: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المجلد الأول، ص ٧.

٢٧ - أنطون سعادة (١٩٠٤ - ١٩٤٩) سياسي ومفكر لبناني، ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي. أسس عام ١٩٣٢ الحزب السوري القومي، وناضل ضد الوجود الفرنسي في لبنان، ما كلفه دخول السجن ثلاث مرات، واتهم بتدبير عصيان مسلح في لبنان في حزيران/يونيو ١٩٤٩، فلجأ الى سورية، إلا أن حسني الزعيم سلمه للسلطات اللبنانية التي نفذت فيه حكم الاعدام بعد محاكمة صورية سريعة.

ودخل أدونيس (من مواليد ١٩٣٠) الى الحزب في العام ١٩٥١، واعتقل في العام ١٩٥٥ في سوريا بسبب نشاطه الحزبي، وما لبث بعد خروجه من السجن أن انتقل الى بيروت، وتسلم مسؤولية «عمدة الثقافة» فيها في العام ١٩٥٧، وترك الحزب في ١٩٦٠ أو ١٩٦١: هذا ما استقينا معلوماته من كتاب جان دايه: «سعيد تقي الدين في الحزب القومي: رسائل مجهولة الى ادونيس»، دار «فجر النهضة»، بيروت، ١٩٩٧.

٢٨ - أدونيس: «إذا قلت يا سوريا»، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٥٨، ص ٣٣ - ٤٠ و«قصائد أولى»، دار مجلة شعر، المكتبة العصرية، بيروت، طبعة ثانية ١٩٦٣، ص (٧٠ - ٧٦) وفي «الأعمال الشعرية الكاملة» في ديوان «أوراق في الريح» دار العودة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥، ص ١٣٨ - ١٤٣، وفي «أوراق في الريح»، «صياغة نهائية»، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ٣٢ - ٣٧.

٢٩ - يحذف هذين البيتين:

«وطفله الطروبا

وعنزه الحلوبا».

ويحذف في موضع آخر الأبيات السبعة التالية:

«نحن خلقنا العمل

نحن مددنا السهل في هديره والجبلا.

فاهتز في كياننا وهزنا وجلجلا.

يحتم أن القدر

يبديء كون البشر

ويرفع المواسما

عوالما عوالما».

٣٠ - ترد الأبيات في المدونة الأولى على هذه الصورة:

«وهي وراء البيدر

مجاعة في الميزر.

وطفلة صغيرة صغيرة لم تكبر».

وتصبح في المدونة الثانية:

«وهي وراء البيدر

مجاعة، وطفلة صغيرة لم تكبر».

ويرد هذان البيتان في المدونة الثالثة:

«وهي حيال المصطبة

عباءة مقصبة»

ويصبحان على هذه الصورة في المدونة الرابعة:

«وهي أمام المصطبة

عباءة مقصبة».

٣١ - ورد في حوار صحفي، جرى بين السياب والصحفي كاظم خليفة في ١٥/١٠/١٩٦٣، في البصرة، ونشر قسم منه في ٢٦/١٠/١٩٦٣، في العدد ٢٢ من صحيفة «صوت الجماهير» البغدادية، ثم في صورته التامة بعد وفاة الشاعر، في مجلة «المرفأ» العدد ١٩، ٢٥ كانون /ديسمبر ١٩٧٦. وتفيد مادة الحوار عن إعلان السياب عن «حقه» في مراجعة شعره وتعديله:

- (خليفة): أيحق عندك للشاعر، بعد نشر شعره، أن يغير فيه أو يحذف؟

- (السياب): يحق للشاعر بعد نشره شعره بسنوات أن يحذف ما يشاء منه، ويبقي ما يشاء، بل أن يغير فيه إن شاء، لكنني أعيب على الشاعر أن يكتب قصيدة في مناسبة معينة ثم يغير فيها ويستعملها لمناسبة أخرى قد تكون مناقضة للأولى، كما فعل الجواهري مثلا حين حول قصيدة قالها في مدح حكمت سليمان الى مدح قاسم.

- (خليفة): ولكن انت أيضا، أحدثت ما يشبه هذا التغيير ففي قصيدتك «بورسعيد»، التي ألقيتها في قاعة دار المعلمين العالية ربيع ١٩٥٦، بدعوة من جماعة الانشاء الأدبي في الدار المذكورة قلت:

يا أمة تصنع الأقدار من دمها لا تيأسي أن عبدالناصر القدر

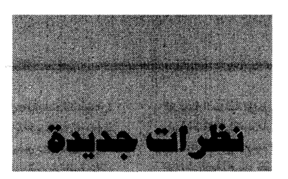
فصار هذا البيت في ديوانك «أنشودة المطر»، المطبوع في دار مجلة شعر بيروت في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٠، هكذا:

يا أمة تصنع الأقدار من دمها

لا تيأسي من سيف الدولة القدر

- (السياب): لو انني أبقيتها ـ عبدالناصر ـ لما دخل الديوان الى العراق، كي لا يخسر الناشر، أحدثت ذلك التغيير.

٣٢ - أدونيس: «الأعمال الشعرية الكاملة» ـ المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٥.



في الاستعارة والترجمة

عبدالله الحراصي *

تعتبر مسالة الاستعارة من أهم المسائل التي شغلت الترجمة بجناحيها النظري والتطبيقي. وقد ظهرت المسالة في ميدان البحث اللساني الحديث عام ١٩٧٦ حينما نشر مناحيم داجوت دراسته المشهورة «هل يمكن ترجمة الاستعارة؟» في مجلة Babel المعنية بقضايا الترجمة. وقد لاقت هذه الدراسة العديد من ردود الفعل من قبل كثير من الباحثين في حقل الترجمة وعلى رأسهم بيتر نيومارك وكرستين ميسون، وتوالت الدراسات في هذا المجال لتصبح موضوعا بدات بوادر تشعبه في الظهور وخصوصا في ضوء الدراسات الحديثة في الاستعارة التي تتعامل مع الاستعارة من منظور «المعتاد» وليس «الشذوذ»، وفي ضوء الدراسات الحديثة في علوم اللسانيات الأخرى كعلم اللغة الاجتماعي وتحليل النص والخطاب واللسانيات النقدية التي أظهرت مجتمعة دورا أساسيا للاستعارة في السلوك اللغوي لدى البشر بجميع لغاتهم.

إن هدفنا الأساسي في هذا المقال هو استعراض بعض الآراء الحديثة في موضوع «ترجمة الاستعارة» ساعين من خلال هذا الاستعراض الى تبيان ربط هذه الآراء بالتطورات في دراسات الاستعارة والتطورات في حقول اللسانيات الأخرى، وسنقتصر في استعراضنا هذا على بعض الدراسات التي ظهرت في عقد التسعينات فقط، ويعكس هذا الانتقاء سعينا نحو ابراز ما استجد من آراء واطروحات في الموضوع. ولكننا نرى أنه ينبغي علينا قبل أن نعرض لهذه الدراسات أن نقدم استعراضا موجزا للخلفية النظرية في موضوع الترجمة والاستعارة، ذلك أن معظم الدراسات الحديثة ترتبط ارتباطا عضويا بما سبقها من دراسات تأسيسية للموضوع.

ظهرت قضية مشكلة الاستعارة في الترجمة في ميدان البحث الحديث على يد داجوت كما أشرنا في بداية هذا المقال[1]. ونظرية داجوت في ترجمة الاستعارة تعتمد أساسا على منظوره لماهية الاستعارة والتي هي في نظره كسر للحواجز الدلالية للكلمات، أي أنه قصر الاستعارة على ما يسميه كثير من الباحثين بـ«الاستعارة الأصيلة» (أو ما سماه الامام عبدالقاهر الجرجاني بالاستعارة المفيدة). فقد ربط داجوت بين الاستعارة وبين وقع الاستعارة في نفس القارىء، أو ما يسمى بالتأثير الجمالي لتلك الاستعارة حيث يشعر القارىء من خلال هذا الربط غير المسبوق لدلالتي المستعار والمستعار له بأنه أمام رؤية جديدة لم يتعرض لها من قبل مما ينتج نوعا من التقبل الجمالي لهذا الكسر لقوانين الدلالة اللغوية. أما فيما يتعلق بالترجمة فالأمر ينقسم الى قسمين. الأول يرتبط بما يجب على المترجم فعله. وهنا يرى داجوت أن على مترجم النص الأدبي مهمة أساسية تتمثل في محاولة اعادة انتاج النص في اللغة المترجم إليها على نحو يمكن القارىء في اللغة المترجم اليها من الوصول الى نفس المشاعر الجمالية التي يثيرها النص في القارىء باللغة الأصلية. وهذا يفترض أن داجوت يعمل ما يسمى بالتقابل الديناميكي dynamic equivalence الذي طوره يوجين نايدا U. Nida في العديد من دراساته في الترجمة ويفترض هذا المفهوم أن على المترجم أن يقوم بإنتاج مقابل للنص الأصلي في لغة الترجمة بحيث يكون هذا المقابل قادرا على خلق استجابة مشابهة لتلك الاستجابة التي ابداها قارىء النص في لغته الأصلية.

★ كاتب وأستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.

أما الأمر الثاني المهم في رؤية داجوت لترجمة الاستعارة فيتعلق بالمشاكل التي تقابل المترجم حينما يواجه استعارة تستعصي على «الترجمة الحرفية». وهنا يطرح داجوت رأيه القائل بأن ترجمة الاستعارة (أي على نحو يتم به خلق تأثير جمالي مشابه) تعتمد على مدى اشتراك لغة الاصل ولغة الترجمة في الجوانب الدلالية والثقافية المشكلة للاستعارة، وهذا يعني أن عدم اشتراك اللغتين في هذه الجوانب يقود الى وضع يسمى في دراسات الترجمة بعدم قابلية الترجمة Untranslatability أي استحالة الترجمة عمليا.

دراسات التسعينات

ويمكن القول على وجه العموم أن معظم دراسات هذا العقد في الترجمة والاستعارة مازالت ترتكز على دراسة داجوت المشار إليها لكنها تحاول فيما نرى اعتبار تركيزه على الجوانب الثقافية والدلالية المشكلة للاستعارة جانبا واحدا فقط من بين جوانب عدة يجب تحليلها ووضعها في الحسبان. وهنا فإننا سنعرض لست دراسات تناولت الموضوع على نحو مباشر كما يلي:

١ – محمد مناصير: ترجمة الاستعارات والعبارات المسكوكة العربية.

٢ – ألست كروجر: ترجمة الاستعارات في الروايات السردية.

٣ – فيفن لوكس: الاستعارة وترجمتها.

٤ – ماري يونج: ترجمة الاستعارة الشعرية.

٥ – تيريزا دوبرزنسكا: ترجمة الاستعارة مشكلة المعنى.

٦ – جوديون توري: المنهج الوصفي.

١ – محمد مناصير: التركيز على الجوانب الثقافية

والدراسة الأولى التي سنتعرض لها في هذا المقال ظهرت في عام ١٩٩٢ وتحمل عنوان «الاستعارات والعبارات المسكوكة العربية في الترجمة»، وكاتبها محمد مناصير ونشرت في العدد الثالث من المجلد السابع والثلاثين من مجلة «ميتا» المتخصصة في قضايا الترجمة. ويعرف مناصير الاستعارات بكونها تعبيرات محددة تمد قيمها الدلالية خارج مجالها الدلالي الواضح». ويرى أن الاستعارات والعبارات المسكوكة متشابهان لأن كليهما يعتمد على الاستخدام المجازي للغة، ولذا فهما معضلتان يواجهان المترجم.

ولأن كاتب النص الأصلي يستغل امكانيات لغته وثقافته في النص وخصوصا في الصور والدلالات المجازية يتحول هذا الاستغلال الى معضلة أمام المترجم، مما يجعل مناصير يتساءل عن المخرج. وهنا يستعرض رأي البعض الذي يرى بأن الاستعارة وسيلة كونية أي تشترك فيها كل اللغات والثقافات ولذا فإن من الواجب ترجمتها حرفيا بينما يرى آخرون أن الترجمة الحرفية تؤدي الى نتائج خالية من أي معنى، ولذا يرى نايدا مثلا أن الاستعارة يجب ترجمتها كـ«غير استعارة». هنا ينصح مناصير مترجم النص العربي بدراسة امكانية تقبل اللغة المترجم إليها للصورة الثقافية التي تحملها الاستعارة.

ويعتمد نجاح ترجمة الاستعارة عند مناصير على معرفتنا بالعالم وباللغة المترجم إليها، حيث إن الترجمة الحرفية قد لا تنتج ترجمة مقبولة في كثير من الحالات. وهنا يطرح مناصير عاملا مهما في ترجمة الاستعارة وهو العامل التواصلي أي المحافظة فقط على سمة النص التواصلية وتستوجب هذه سمتين يجب أن يتحلى بهما المترجم وهما المرونة والحساسية بحيث يكون مرنا في تعامله مع اللغة وحساسا بتأثير ترجمته على القارىء في اللغة المترجم إليها.

ويضرب مناصير بعض الأمثلة على ملاحظاته حول ترجمة الاستعارة مثل:

«تجري الاستعدادات على قدم وساق»

فترجمتها الى الانجليزية حرفيا ستنتج جملة خالية من المعنى ويجب انتاج ترجمة تكون مقبولة من القارىء الانجليزي دونما الاشارة الى القدم والساق اللتين لا يوجد لهما مقابل مجازي في اللغة الانجليزية.

ومن الأمثلة الأخرى:

«قتل الموضوع بحثا»

التي لا يفترض أن تحمل ترجمته صورة القتل وانما تكتفي بمعنى الاستعارة مثلما في «درس الموضوع دراسة موسعة».

أما الاستعارات ذات الكلمة الواحدة فيعتقد مناصير بأنها أسهل ترجمة مثل:

«حبل التفكير»

التي يمكن ترجمتها الى الانجليزية مثل:

thread of thought

ويلاحظ مناصير أن الصحف العربية مثلها مثل جميع الصحف في كل اللغات تستغل امكانيات الاستعارة لأجل الاثارة مثل:

«اشتعلت الجبهة من جديد في الخليج»

التي يمكن ترجمتها كما يلي:

in the Gulf, the fronts are ablaze once more

ويناقش مناصير درجات قابلية ترجمة الاستعارات العربية الى اللغة الانجليزية. فيرى أن اللغة العربية تتميز بمرونتها وبتقبلها للصور من اللغات الاجنبية. وكثير من الكتاب العرب يستخدمون الكثير من الاستعارات ذات المصدر الانجليزي والفرنسي، وبرغم ذلك يشكك مناصير في وجود تقابل تام بين الاستعارات الموجودة في كل من العربية واللغات الأخرى كالانجليزية مثل:

«الزيارة أذابت الجليد في العلاقات بين الجانبين»

فالاستعارة في الأصل انجليزية

to break the ice

أي «يكسر الثلج»

إلا أن العربية تقبلت نفس الصورة تقريبا مع بعض التغيير حيث إن الحياة العربية أكثر تعودا على «إذابة الجليد» وليس«كسر الثلج».

وتلخيصا يرى مناصير أن درجة قابلية ترجمة الاستعارة تعتمد أساسا على أهمية الاستعارة في نقل معنى النص. وهنا نلاحظ أن هذه النتيجة مهمة جدا. فعلى الرغم من أن مناصير لم يطور هذا الرأي ولم يحاول التدليل عليه بالأمثلة الا أننا نرى أن هذه الملاحظة تتجاوز مستوى التقابل البسيط الذي يفترض أن الترجمة تنجح اذا استطعنا ايجاد مقابل للاستعارة في اللغة المترجم إليها. فالسمة النصية قد تفتح الباب أمام تقنيات جديدة تعتمد النص كمقياس يقوم عليه مفهوم التقابل في ترجمة الاستعارة.

٢ - ألت كروجر : المجال الكوني (النصي) للاستعارة الروائية

والدراسة الثانية التي سنستعرضها هي «ترجمة الاستعارات في الروايات السردية» من تأليف ألت كروجر من جامعة جنوب أفريقيا في جنوب أفريقيا. وتقوم فكرة الدراسة على وجوب اعطاء الاهتمام بالترابط العضوي بين المكونات داخل النص الواحد، وهذه السمة مهمة جدا في حالة الاستعارة التي تشكل أداة تبنى بها الشخصية في العمل الروائي. فإن فشل المترجم في هذا فإن شخصيات العمل المترجم لن تكون صورة حقيقية لشخصيات العمل الروائي الأصلي، وبذا تتأثر الرواية المترجمة بأكملها.

والاستعارات التي تستخدمها ألت كروجر في دراستها هي تقنيات مستخدمة في بناء شخصيات رواية كتبت باللغة الافريكانية Fiela se kind لمؤلفها دالين ماتثي Dalence Matthee المنشورة عام ١٩٨٥ وقد ترجمتها الى اللغة الانجليزية المؤلفة نفسها لتصبح Fiela's Child أو (طفل فايلا). وترجمة الاستعارات الروائية من منظور كروجر يجب أن يسبقها تحليل عميق وفهم للنص الروائي بأكمله، خصوصا الأنماط البنيوية لسردية الرواية، وهنا تحاول كروجر تطوير نفس الفكرة التي أشار إليها مناصير في دراسته الآنفة الذكر. حيث ترى كروجر أن على المترجم أن يتعامل مع التعابير الاستعارية من منظور النص بأكمله وباعتبارها وسيلة ترتبط بعلاقات عضوية مع تقنيات النص الروائي ومكوناته الأخرى التي تحدد بناء الشخصية الروائية. ولهذا تقرر المؤلفة دراسة مقارنة تحاول من خلالها معرفة ما اذا كانت ترجمة ماتثي المؤلف ـ المترجم قد انتجت وصفا أمينا للشخصيات كما هي في النص الأصلي.

ومن أجل دراسة الاستعارة في الترجمة تفترض كروجر ضرورة الاستعانة بنظريات الاستعارة وخصوصا نظرية التفاعل التي طورها جراب Grabe في دراسة بعنوان «السمات المحلية والكونية لعمليات التفاعل في الاستعارة الشعرية» التي نشرها في دورية Poetics عام ١٩٨٤ وفي كتابه «الاستعارة والتفسير» المنشور عام ١٩٨٥. وهنا ترى كروجر أن من الضروري دراسة الجوانب «الكونية» أي النصانية للاستعارة وليس فقط جوانبها «المحلية» أو النحوية. والفرق بين الاثنين أن النظرة الكونية للاستعارة تأخذ في عين الاعتبار ليس فقط السمات النحوية التي تميز الاستعارة المفردة وانما اعتبار الاستعارة جزءا تتداخل أجزاؤه وترتبط ببعضها مشكلة الكل النصي. والرواية محل الدراسة فإن بناء الشخصية يعتمد على التفاعل الكوني (النصي) بين الاستعارات التي تعكس بيئة النص أو سياقه المتموضع في الحقل والغابة والبحر. ولعل كروجر تشير الى ما أسماه محمد خطابي بالتعالق الاستعاري في النص بحيث تشكل الاستعارات جزءا مهما من أدوات الارتباط النصي.

وترى كروجر فرقا بين الاستعارات التي تبدو متشابهة كالاستعارة الميتة كقولنا "Man is a wolf" أو (الانسان ذئب) والاستعارة الأدبية الموجودة في الاستعارة "Fiela is an animal" أو (فايلا حيوان) لأن الثانية مرتبطة ارتباطا تفاعليا بالاستعارات الأخرى في نموذج حياة الريف والحقول بهدف بناء شخصية فايلا كامرأة ريفية، ويمكن التدليل على سمتي المحلية والكونية في الاستعارة من خلال تحليل الاستعارة التالية التي تصف فايلا بطلة الرواية:

Hulle het jou klaar hokgejaag, Fiela Komotie (p. 48)

التي يمكن ترجمتها كما يلي:

لقد طاردوك الى القفص

فبالاضافة الى سماتها الداخلية كاستعارة منفردة فإن هذه الاستعارة ترتبط ارتباطا وثيقا بالاستعارات الأخرى في النص مشكلة الشخصية الروائية. فجميع الاستعارات تبني شخصية فايلا كامرأة فقدت السيطرة على مجريات حياتها وان الآخرين يتحكمون فيها، فتصفها استعارة أخرى بأنها «مثل حيوان أخرس اقتيد الى القفص، تشعر فايلا ان باب القفص قد أغلق وراءها». ولهذا تشعر بأن انسانيتها انتهكت وهذا ما يفسر وجود هذا الكم من الاستعارات الحيوانية مثل «لقد أدركت فايلا ما كانت تشعر به أمها حينما حلق الصقر فوقها ولم يكن أمامها من مأوى تطلق ساقيها إليه».

وعموما ترى كروجر أن الاستعارات التي تستخدمها الرواية تستلهم حياة الحقل مصدرا لها مشكلة شخصية فايلا كفلاحة وامرأة ريفية بسيطة لكنها أبية لا تنقصها الكبرياء،

ولانها غير متعلمة فإن حديثها يأتي بسيطا يعكس البيئة التي نشأت وتعيش فيها.

وترى كروجر أن التحدي الذي يواجه المترجم هو الابقاء على ذات الترابط العضوي (أو التعالق الاستعاري كما يسميه محمد خطابي) بين الشخصيات وحديثها والبيئة التي تجد نفسها فيها وتعكسها في حديثها.

فقد ترجمت الاستعارة الآنفة الذكر الى اللغة الانجليزية بالصيغة التالية:

They have you cornered you already, Fiela Komoetie, she told herself.

التي قد يكون مقابلها الحرفي في اللغة العربية التالي:

«قالت لنفسها : لقد طوقوك يا فايلا كوموتي»

وكما ذكرنا سابقا فإن صورة «القفص» و«الحيوان» جزء من تشكيل شخصية فايلا، ولهذا فإن المترجم بترجمته صورة الحيوان الموضوع في القفص الى صورة «طوقوك» قد أضاع بنموذج حياة الريف التي حاول الراوية خلقها في النص الأصلي متجاهلا بذلك دور تلك الاستعارات في بناء شخصية فايلا كفلاحة بسيطة. وبكلمة أخرى فعلى الرغم من أن صورة «التطويق» تعكس دلالة قريبة من الدلالات التي تعكسها صورة الحيوان الموضوع في القفص (دلالة فقدان الحيلة على فعل شيء) إلا أن الايحاءات المتعلقة بانتهاك انسانيتها وبعدم احترام كبريائها كإنسانة قد تم تجاهلها من قبل المترجم. وهذا التجاهل كان من الممكن حله لو أن المترجم ابقى على نفس صورة «القفص» و«الحيوان المطارد».

ونفس المشكلة تظهر في ترجمة الاستعارة التالية :

Hulle was haar aan die vaskeer

والتي تقابل حرفيا في العربية:

مثل حيوان أخرس سيق الى القفص

فقد ترجمت في اللغة الانجليزية الى :

They were driving her into a corner

والتي تقابل في العربية :

كانوا يحاصرونها

فقد تجاهلت هذه الترجمة صورة الحيوان المطارد الى القفص، وهذا التجاهل ذو أهمية لأن هذه الصورة ترتبط عضويا في السياق الكوني النصاني، لأنها تساعد في بناء شخصية فايلا كامرأة أفقدت انسانيتها وتحولت الى حيوان. ومما تأسف له كروجر أن معظم الاستعارات قد تم تغيير صورتها في الترجمة أو أنها قد حولت الى المعنى دون الاحتفاظ بالصورة الأصلية ذات الأهمية في بناء الشخصية الروائية . فالاستعارات التي تنطق بها فايلا في الترجمة الانجليزية لا تعكس أي شيء عن بيئة النص وأهمية تلك البيئة في بناء الشخصية الروائية، وهذا الفشل يوجد أيضا في الاستعارات التي تأتي على لسان الشخصيات الأخرى في الرواية. وتخلص دراسة كروجر الى حقيقة مفادها أن الترجمة «الخاطئة» للاستعارة قد يكون لها عواقب دلالية وتواصلية تتجاوز الاستعارة المفردة لتمس بعض أركان العمل الأدبي كبناء الشخصية في الرواية وهذا ما يؤثر على تقبل القارىء للعمل الروائي المترجم ونجاح هذه الترجمة.

والنتيجة التي توصلت إليها كروجر مهمة جدا ويجب على منظري الترجمة تطويرها من حيث دراسة روايات أخرى من لغات أخرى كاللغة العربية التي تنقصها مثل هذه الدراسات إضافة الى دراسة أنواع أدبية أخرى غير الرواية كالشعر والمسرح حيث قد تظهر عوامل أخرى تنبع من خصوصية بنية النص الشعري أو المسرحي لها تأثير مهم في تعامل المترجم مع الاستعارة ، اضافة الى الجانب النظري فإن هذه النتيجة ذات أهمية بالنسبة للمترجمين أنفسهم بحيث لا يكتفون بالتعامل مع الظاهرة اللغوية كالاستعارة في ذاتها وانما بربطها بالمستويات الأخرى من التعبير اللغوي كالنص وبنيته الكبرى. وهنا نشير الى عبرة أخرى نستفيدها من دراسة كروجر وتتعلق بالعلاقة بين المترجم والمؤلف فهناك اعتقاد سائد أن أفضل مترجم للنص (الأدبي خصوصا) هو مؤلفه ذاته ان تمكن من لغة الترجمة، وهو ما أظهرت هذه الدراسة عدم صحته من خلال دراسة الكيفية التي ترجمت بها الاستعارة وتجاهل (أو جهل) المؤلف - المترجم للارتباط العضوي في النص.

٣ - فيفين لوكس : عودة الى الاستعارة المفردة

والدراسة الثالثة التي سنستعرضها هنا هي لفيفين لوكس E. Vivienne Lux وتحمل عنوان «الاستعارة وترجمتها» والقاها في مؤتمر FIT الدولي للترجمة الذي انعقد في مدينة برايتون البريطانية في الفترة من ٦ - ١٣ من أغسطس من عام ١٩٩٣ تحت شعار «الترجمة: الحلقة الحيوية» Translation- the Vital Link .

وتنقسم دراسة لوكس الى خمسة أقسام. يناقش القسم الأول من الدراسة تعريف مصطلح Metaphor الذي يقابله مفهوم «الاستعارة» في اللغة العربية. ويرى أن هذه الكلمة مستمدة من الكلمة الاغريقية metaphora المكونة من شقين : meta الذي يعني «فوق» و pherein الذي يعني «يحمل» وبذا فإن الدلالة الاصلية لكلمة metaphor هي دلالة استعارية في ذاتها كما يقول لوكس. وفي القسم الثاني من الدراسة يناقش لوكس الكيفية التي تجعل من الاستعارة أمرا أساسيا في الفكر واللغة حيث ان الاستعارة تصوغ القدرة الادراكية للمتحدثين وهي أيضا مصدر تتجدد به اللغة بسبب ربط الكلمات بدلالات جديدة لم ترتبط بها من قبل. أما في القسم الثالث فيحاول لوكس الاجابة على تساؤل حول سبب كون الاستعارة مشكلة مركزية في الترجمة. والمشكلة في رأيه تكمن في أن الاستعارة غامضة بطبعها وتحمل في العادة استخداما

ابداعيا شخصيا للغة يرتبط في العادة بثقافة اللغة التي انتجت فيها الاستعارة. ثم يتساءل في القسم الرابع حول تطور الرؤية المعاصرة للاستعارة، فيستعرض آراء الكلاسيكيين مثل أرسطو ورأيه الشهير في الاستعارة الذي ينزلها منزلة عليا بحيث تكون «رمز العبقرية» مرورا بالقرون الوسطى والرومانتيكيين الذين اعتبروا الاستعارة وسيلة لاكتشاف العالم وأهميتها التخيلية والعاطفية ، بحيث اعتبروها مركز اهتمامهم، حتى العصر الحديث وريتشاردز الذي اعتبر أن اللغة والاستعارة خصوصا هي مصدر وجود الحقيقة (أي الفكر يعتمد على اللغة)، ولاكوف وجونسون اللذان شككا في وجود مفاهيم إدراكية ذات طبيعة غير استعارية.

وفي القسم الأخير من دراسة لوكس القصيرة يتناول كيفية ترجمة الاستعارة، ويحدد حديثه بالاستعارة الأصيلة في النصوص الأدبية وغير الأدبية. فيرى أن من الصعوبة تعريف الاستعارة الأصيلة لأن ما هو استعارة أصيلة اليوم قد يصبح تعبيرا مستهلكا بعد أن يتكرر استخدامه وتلوكه الألسن. ويرى لوكس أن القانون الذي يمكن للمترجم اعماله في ترجمة الاستعارة هو «كلما ابتعد النص الأصلي من الاستخدام العادي وكلما ازدادت أهمية النص، استوجب انتاج ترجمة قريبة من الأصل. كذلك تظهر الاستعارات في النصوص غير الأدبية كالنصوص الاقتصادية كما في الصحافة المختصة في الأمور الاقتصادية . وتظهر مشكلة الترجمة حينما يكون مفهوم معين مفعل في الاستعارة ذو خصوصية محلية وتكون مرتبطة بثقافة لغة الأصل. كما تظهر الاستعارة المستمدة من الأدب في النصوص غير الأدبية كايحاء أدبي لتشكيل وسيلة مختصرة لتلخيص وضع معقد. ويعتمد هذا على اعتقاد مسبق مفاده أن فهم الاستعارة لن يصعب على القارىء وهذا ما يسبب مشكلة حينما تترجم الاستعارة الى لغة أخرى.

يخلص لوكس في دراسته الى حقيقة مفادها أن كل حالة استعارة يجب دراستها على نحو منفرد في سياقها الخاص بها، وان كل ما يمكن للمترجم فعله يتمثل في أن يكون على بينة من أنه قد أخذ كل العوامل في حسبانه ووزنها بحرص قبل أن يصل الى قراره في شأن ترجمتها.

ومن الجلي أن دراسة لوكس تضيء بعض جوانب مسألة الاستعارة والترجمة لكن النتيجة التي توصلت إليها تثير بعض التساؤل. فقوله أن كل استعارة يجب أن تدرس منفصلة في سياقها الخاص يثير تساؤلين مهمين في رأينا. يتمثل التساؤل الأول حول سمة من سمات البحث العلمي النظري. فالنظرية كما هو معروف لدى جل الباحثين في كل الحقول تتعلق بالمشترك والعام وليس بالاستثنائي. أي أن كل نظرية يجب أن تسعى الى كشف القوانين العامة التي تحكم الأشياء، وهذا يتناقض مع رأي لوكس في التعامل مع كل استعارة على حدة. إن هذا الرأي يفترض أنه لا توجد قوانين عامة تنظم مسألة الترجمة والاستعارة وأن الأمر محض حالة فردية خاصة بكل استعارة.(٢)

أما التساؤل الثاني فيتمثل في المستويات العليا للاستعارة. فلوكس يتعامل مع الاستعارة المفردة وبذا يقع في نفس مشكلة الدراسات الأولى كما أشرنا سابقا، حيث أشارت الدراسات الحديثة مثل دراسة كروجر السابقة الذكر ان الاستعارة تقع في فضاء النص الموجودة فيه وان التعامل معها يجب أن يكون في إطار يضعها في ترابط عضوي ومتفاعل مع العناصر الأخرى في النص ذاته. اضافة الى أن الاستعارة ترتبط تناصيا باستعارات أخرى خارج إطار النص كما أشرنا في دراسة سابقة لنا.(٣)

٤ - ماري يونج : ترجمة الاستعارة الشعرية والانساق المتعددة

والدراسة التالية التي سنتعرض لها هي رسالة دكتوراة في الموضوع تحت عنوان «ترجمة الاستعارة الشعرية: استكشافات في عمليات الترجمة» من اعداد ماري مان - يي فونج، وقد قدمتها الباحثة في عام ١٩٩٤ في جامعة ورك البريطانية. والدراسة كما يشير العنوان تتعلق بالاستعارة الشعرية والعوامل المؤثرة في ترجمتها. وترى فونج أن الاستعارة تتكون من عناصر لغوية وغير لغوية. فالاستعارة فيما هي تعبير عن تصور ذهني تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصلية. والتجربة الحياتية المستمدة منها الاستعارة مرتبطة أيضا بالنظم الاجتماعية - الثقافية اضافة الى النظام الأدبي في اللغة الأصلية. ويتم تقبل الاستعارة من قبل قارئها في لغتها الأصلية من خلال التقبل الذهني لها إضافة الى قدرة هذا القارىء اللغوية والثقافية. ويعتمد تفسير الاستعارة على تعرض القارىء اضافة الى تطور المجتمع الذي يعيش فيه. وتلعب العوامل الشخصية مثل المهارة اللغوية والأدبية والتجربة الحياتية دورا مهما في تفسير الاستعارة اضافة الى العوامل العامة التي تحكم تقبل المجتمع بأسره لهذه الاستعارة.

أما في شأن الترجمة فتقول يونج في قسم بعنوان Translataibility أو «قابلية الترجمة» ان القابلية المطلقة للترجمة أو عدمها محكوم بـ«البيئة التاريخية والاجتماعية للأداء الحقيقي، حيث إن عددا من العوامل مثل التعرض الشخصي للمترجم، واتجاه مرحلة تطور اللغة المترجم إليها وثقافتها والاتصال بين النظم المتعددة polysystems للغة الأصلية ولغة الترجمة لها تأثير حاسم في قابلية الترجمة» (ص ٢٨٨: ترجمتنا) وهنا تتفق الباحثة مع ارمين بول فرانك Armin Paul Frank الذي يرى أن «قابلية الترجمة مفهوم تاريخي : وهو مفهوم نسبي للترجمات التي انتجت في الواقع».

وترى فونج إن ما يحدد قابلية الترجمة هو ما اذا كانت الاستعارة المترجمة تحقق المتطلبات الكونية في النص الأدبي، أي

انها تقيم علاقات مناسبة في كل المستويات المهمة في النص الأدبي المترجم. ومن خلال الأمثلة التي درستها الباحثة تخلص الى نتيجة مفادها ان الاستعارات تغدو قابلة للترجمة حينما تتشابه المفاهيم الاستعارية الاساسية في النظم الثقافية واللغوية في لغة الأصل ولغة الترجمة. أما فقدان القابلية للترجمة فيحدث حينما يفشل المترجم في تجاوز العقبات والقيود التي تفرضها عليه النظم المختلفة المتعلقة بالاستعارة، وهكذا كلما قلت تلك القيود زادت قابلية الترجمة والعكس صحيح.

وتناقش فونج جانبا مهما من جوانب قضية ترجمة الاستعارة وهو ترجمة الاستعارات الابداعية الأصيلة (novel metaphors) وتستذكر رأي الباحث الألماني كلوفر Kloephfer الذي رأى انه كلما زادت أصالة الاستعارة وقيمتها الابداعية زادت قابليتها للترجمة الحرفية (أي نقل الصورة الموجودة في اللغة الأصلية). وهنا ترى فونج أن دراستها قد توصلت الى نتيجة مغايرة فقابلية الترجمة في رأيها لا تعتمد على «حداثة» الاستعارة واصالتها وانما على القيود التي تفرضها الاستعارة وامكانية تجاوز هذه القيود. وان الاستعارة الحديثة المرتبطة بابداع لغوي صعبة الترجمة.

وتتوصل فونج الى نتيجة يجب التوقف عندها وهي انه رغم امكانية الترجمة الحرفية للاستعارة (أي نقل الصورة الأصلية كما هي الى لغة الترجمة) فإن ذلك لا يعني ان الاستعارة سيكون لها نفس الفضاء اللغوي والثقافي كما هو في لغة الأصل وذلك انطلاقا من مفهوم تعدد النظم الذي أشرنا إليه سابقا. فالنظم لا محالة تكون مختلفة بين لغة الأصل ولغة الترجمة، وهذا يستدعي أن أي ترجمة لأي استعارة يستحيل أن تكون مساوية تماما للاستعارة الأصلية. (طور الفكرة.)

وبتلخيص ترى فونج أن ترجمة الاستعارة الشعرية تتجاوز الترجمة بمعناها البسيط المتمثل في ايجاد مقابل لغوي للاستعارة الموجودة في الترجمة حيث إن هذا رهن بوجود نفس المستويات اللغوية والثقافية. بل إن حتى الحفاظ على نفس الصورة لا يعني نجاح الترجمة لأن الصورة في لغة الأصل مرتبطة بنظم ومستويات لغوية ونصية وثقافية قد لا توجد في لغة الترجمة.

نشير هنا الى أن دراسة فونج مهمة جدا نتيجة لاعتمادها على المنهج الوصفي البنيوي الذي يتعامل مع الاستعارة في جميع المستويات المرتبطة بها سواء كانت على المستوى اللفظي أو الدلالي أو النحوي أو النصي أو الثقافي أو اللغوي العام. ونستطيع مطمئنين القول إن دراسة فونج تتجاوز أهميتها الاطار الذي وضعته الباحثة نفسها، فرغم تركيز الدراسة على مفهوم قابلية الترجمة *translatability* إلا أن ما توصلت إليه الدراسة يتجاوز هذا المفهوم كثيرا حيث يتعامل مع القضية من منظور وصفي يأخذ في الحسبان جميع العوامل المؤثرة في عملية الترجمة وليس في «قابلية الترجمة» فقط وهذا ما يمكن اعتباره نموذجا لما يدعو إليه الباحث المعروف توري كما سنشير لاحقا حينما نستعرض احدى دراساته الأخيرة في هذا المجال.

٥ - تيريزا دوبرزنسكا: التركيز على ايحاءات الدلالة

الدراسة التي سنستعرضها الآن هي دراسة تيريزا دوبرزنسكا Teressa Dobrzynska والتي تحمل عنوان «ترجمة الاستعارة: مشاكل المعنى» والتي نشرت في عام ١٩٩٥ في دورية البراجماتية في مجلدها الرابع والعشرين. وكما يتضح جليا من عنوان الدراسة فهي بعكس الدراسات السابقة تركز على مستوى الدلالة من قضية ترجمة الاستعارة.

وترى دوبرزنسكا بادئ ذي بدء ان الاستعارة تعتبر نموذجا على كل ما تمر به الاشارة اللغوية بشتى أنواعها حينما يتم استخدامها في الخطاب. بمعنى «انه يمكن التعامل مع الاستعارة على أنها تمثل تعقيد التواصل اللغوي بأكمله» (ص ٥٩٥) غير أنها مع ذلك تقول ان مشاكل الاستعارة يمكن رؤيتها أقصى وضوحا وتحديدها حينما يراد ترجمة التعبير الاستعاري، أي حينما يراد التعبير عن المعنى في لغة أخرى، حيث تعني اللغة الأخرى خلفية ثقافية أخرى ونظاما قيما مختلفا لدى مستمعين أو قراء آخرين.

وتفرق دوبرزنسكا بين التعبير الاستعاري والتعابير الخالية من المعنى بسبب ان التعبير الاستعاري هو كسر «مقصود» للحدود الدلالية في حين أن التعابير الخالية من المعنى غير قابلة للتأويل بعكس التعابير الاستعارية. فالاستعارة ذات معنى بالرغم من أن هذا المعنى يتجاوز التقاليد الدلالية في اللغة. والاستعارة (الحية) تختلف أيضا من منظور دوبرزنسكا عما يعرف بالاستعارات الميتة التي لا يشعر فيها القارئ بالصورة المجازية.

وتقول دوبرزنسكا ان دراسة الاستعارة «توفر فرصة ممتازة لتفحص أفضل للفرق بين المعنى غير المتغير في لغة معينة والذي هو موضوع علم الدلالة، في جانب، والعناصر المقابلة المتعلقة بـ «معرفة العالم» التي ترتبط بالبراجماتية في الجانب الآخر» (ص ٥٩٦). وهنا تربط دوبرزنسكا الاستعارات بالارتباطات والايحاءات الملازمة للفظ كسمة أساسية في الاستعارة. حيث إن «الايحاءات اللفظية» جزء من تمكن المتحدث أو الكاتب وهكذا فهي أمر مشترك لدى جميع المتحدثين المتمكنين في أي لغة، وهذا ما يفسر التلازم بين معنى الاستعارات كما انتجها المتحدث أو الكاتب والمعنى الذي يصل إليه أو يفسره المستمع أو القارئ ورغم ذلك يظل معنى الاستعارة مفتوحا لأكثر من تفسير واحد.

إلا أن بعض الاستعارات تظل أسهل تفسيرا من غيرها وهذا

يعود في رأي دوبرزنسكا الى «المعرفة المشتركة» بين الكاتب أو المتحدث والقاريء أو السامع ، فكلما كبرت مساحة المعرفة المشتركة بينهما سهل الوصول الى معنى الاستعارة أما اذا ضاقت مساحة هذه المعرفة الى حد انها تتحول الى محض افتراض فيصعب الوصول الى معنى الاستعارة.

وفي رأي دوبرزنسكا فإن صعوبة تفسير الاستعارة تتجلى أكبر ما تتجلى في حالة الترجمة حيث تتجاوز الاستعارة حدود مجتمع متميز بثقافة معينة، وتنتج الصعوبة هنا من حقيقة ان الكاتب أو المتحدث ليس لديه الا معرفة غامضة بسيطة حول الحقول الدلالية الايحائية لدى القاريء أو السامع. وتظهر المشكلة أيضا حينما تقوم الدلالة الاستعارية من ارتباطات مسكوكة من النوع الايحائي اللفظي ، حيث تكون هذه الايحاءات معروفة لدى متحدثي لغة الأصل لكنها لا توجد لدى متحدثي اللغات الأخرى. فما الحل في مثل هذه الحالات حينما تعجز الترجمة عن نقل الاستعارة من لغة الى أخرى جراء الاختلافات في الحقول الدلالية بين كل من الكاتب والقاريء وبين لغة الأصل واللغة المترجم إليها؟

ترى دوبرزنسكا أن على المترجم أن يختار خيارا واحدا من بين ثلاثة خيارات. أول هذه الخيارات هو أن يختار المترجم المقابل الدقيق للاستعارة الأصلية (استعارة ⇦ استعارة)، أو ان يستخدم عبارة استعارية تحمل معنى العبارة الاستعارية نفسه (استعارة ١ ⇦ استعارة ٢)، أو انه يحل محل الاستعارة مقابلا تفسيريا حرفيا (استعارة ⇦ شرح). وهنا ترى دوبرزنسكا أن «اختيار التكتيكات الترجمية يجب أن يعتمد على نوع النص المترجم والوظيفة التي يفترض ان يؤديها لجمهوره الجديد في سياقها التواصلي الجديد» (ص ٥٩٩) ، مع ملاحظة أن الطريقة الأولى لا يمكن اعتبارها أفضل الطرق حيث قد ينتج عنها استعارة غير ذات معنى في اللغة المترجم إليها النص، إلا اذا اشتركت اللغتان في ايحاءات الألفاظ.

٦ - جوديون توري : ضرورة المنهج الوصفي

الملاحظات الأخيرة في الاستعارة والترجمة التي سنتعرض لها في هذا المقال هي للباحث جوديون توري وابداها في كتابه "Desciptine Tramslation Studies and Beyond" أو (الدراسات الوصفية في الترجمة وما بعدها). فيتحدث في الفصل الثالث والذي يحمل عنوان «تشكيل منهج لدراسات الترجمة» عن الفرق بين موقفين متضادين في دراسة الترجمة هما الموقف التوقعي «المستقبلي» (prospective) والموقف الارجاعي «الماضوي» (retrospective) ويمثل على هذا الفرق بالنظرة لدى كل منهما للاستعارة «لانها قد قدمت في العادة على أنها ضرب من الامتحان النهائي لنظرية الترجمة» (ص٨١).

ويلاحظ توري أن طبيعة الاستعارة كمشكلة في دراسات الترجمة قد تم تأسيسها من زاوية «النص الأصلي» باعتبار ان الاستعارات مواد من النص الأصلي يجب أن يبقى عليها في النص المترجم. وتقوم هذه الرؤية على معايير لغوية كما هي عند نيومارك وداجوت، ومعايير نصية ولغوية معا كما هو عند آخرين.

وهنا ينتقد توري الدراسات السابقة انها تعاملت مع الاستعارات المفردة بدلا من أن تتعامل مع «كل منظم». أما بالنسبة للتعميمات التي توصل إليها الباحثون السابقون (مثل الحلول التي طرحتها دوبرزنسكا في الدراسة التي عرضناها سابقا) فلا تعكس أبدا الانتظامات (regularities) الموجودة في الاستعارات التي تعرضت لها الدراسات السابقة، فعلى عكس ذلك تم التعامل مع الاستعارات من خلال «فلتر» مسبق يحدد الجيد والسيىء في ترجمة الاستعارة، وهذا في رأي توري هو الذي جعل الباحث في موقع الـ «أكثر معرفة وعلما» بشأن الاستعارة والترجمة من المترجم الذي درسه هذا الباحث .

ويلاحظ توري انه من النادر أن تم التركيز على الحلول «كما هي موجودة في الواقع» دون تحديد معايير مسبقة وأحكام تقييمية مسبقة. ولم يحدث مطلقا أن تعامل الباحثون السابقون مع الاستعارة من منظور ما قام به المترجمون من احلالات للاستعارات الموجودة في اللغة الأصلية.

ويلاحظ توري أيضا أن الاحلالات التي أسسها الباحثون السابقون في مسألة ترجمة الاستعارة يمكن تقسيمها الى ثلاثة أنواع كما يلي:

١ - الاستعارة الى الاستعارة «نفسها»
٢ - الاستعارة الى استعارة «مختلفة»
٣ - الاستعارة الى لا استعارة

ويتجاهل الباحثون احتمالا آخر ينبع من الرؤية القائمة على النص الأصلي وهي :

٤ - الاستعارة الى الصفر

(أي الحذف الكامل للاستعارة وعدم الابقاء على شيء منها في النص الأصلي).

وهذا التجاهل لا ينبع في رأي توري بسبب انه غير محتمل أو غير موجود في الترجمة الواقعية بل لأن الباحثين يرفضون اعطاء شرعية لحذف الاستعارة كلية، الا في حالة الاستعارات غير المهمة أو تلك الموجودة في النصوص غير المهمة.

ويرى توري أنه حتى حينما نقيم آراءنا على أساس النص الأصلي فلا يوجد ما يضمن ان وجود استعارة في النص الأصلي يوجب التعامل معها كوحدة واحدة سواء أكان من خلال ترجمتها باستعارة كما في الحلين (١) و (٢)، أو بحل غير استعاري كما في (٣)، أو حتى بعدم ترجمتها على الاطلاق مثلما هو الحال في الحل الذي يقترحه توري (٤).

أما دراسة الترجمة من منظور النص المترجم فقد تؤتي

بثمار مختلفة في ميدان دراسات الترجمة، ففيما يتعلق بالاستعارة الموجودة في النص المترجم وليست تلك الموجودة في النص الأصلي،أي منظور الحل الموجود الذي اتخذه المترجم وليس على أساس المشكلة كما هو منظور النص الأصلي، وهنا يقترح توري حالتين كما يلي:

٥ – لا استعارة ــ الى ــ استعارة

٦ – الصفر ــ الى ــ استعارة

ويرى توري أن المنظور الأشمل للترجمة، أي من منظور النص الأصلي والنص المترجم معا، يؤدي الى الأخذ بعين الاعتبار ظاهرة «التعويض» في الترجمة وهو ما كان سيستحيل على دراسات الترجمة ملاحظته لو كانت الاحتمالات الأربعة هي فقط التي يسمح بها في النظام الوصفي للترجمة . ويضيف توري ان الاحتمالين الأخيرين (٤) و(٥) قد يثيران افتراضات تفسيرية أخرى، فقد يلاحظ أن بعض الاستعارات الأصلية يقل استخدامها في لغة الترجمة، ليس بسبب الصعوبات الناتجة عن اللغة الأصلية أو الفروقات بين لغة الأصل ولغة الترجمة فقط، بل بسبب عوامل مرتبطة بالنص المترجم ذاته.

خلاصة

نخلص من الاستقراء السابق لبعض الدراسات التي ظهرت في عقد التسعينات الى الاستنتاجات التالية:

١ – يلاحظ من خلال استعراضنا السابق أن الدراسات في موضوع الاستعارة والترجمة قد تجاوزت محدودية الدراسات المبكرة في الموضوع. ومعنى هذا أن الدراسات المبكرة مثل دراسة داجوت (١٩٧٦) ونيومارك (١٩٨٠) قد تمحورت حول الاستعارات المفردة، أي رؤية الموضوع من خلال امكانية ترجمة الاستعارة المفردة المنفصلة عن مستويات السياق العليا كالنص والسياق الثقافي الأكبر والعوامل المؤثرة على الترجمة مثل العامل اللغوي والعامل الثقافي اللذين تحدث عنهما داجوت، والعامل الكوني الذي اقترحه نيومارك. أما دراسات التسعينات فحاولت الخروج من مطب الاستعارة المفردة فحاولت توسيع دائرة الاستعارة لتشمل الجغرافيا النصانية التي توجد فيها الاستعارة . فإشارة مناصير الى وظيفة الاستعارة في تكوين معنى النص ، وتركيز كروجر على المستوى «الكوني» أي النصي للاستعارة، والمستويات الكبرى التي تحدثت عنها فونج كلها تدل على تحرك نحو تجاوز التعامل مع الاستعارة كوحدة منفصلة عن المستويات الأخرى باتجاه الاهتمام بالمستويات العليا للاستعارة. وهنا نشير الى أن الدراسات في الموضوع في مرحلة تحول، وان التعامل الأشمل مع الاستعارة لم يظهر في رأينا حتى الآن ، والدليل على ذلك وجود بعض الدراسات التي مازالت ترى أن على المترجم أن يتعامل مع كل استعارة على حدة مثلما يرى لوكس مثلا، وتمحور دوبرزنسكا حول المفهوم القديم للايحاءات التي تستثمرها الاستعارة في النص.

٢ – نرى أن هنالك مدى يمكن للباحث في الموضوع أن يصل اليه مستغلا ما يوجد حاليا من تطورات سواء في مجال الاستعارة أو المجالات الأخرى كلسانيات الخطاب واللسانيات الادراكية ودراسات الترجمة ذاتها. فإذا كانت الدراسات في الموضوع قد تحركت فعلا إلا أن هذه الحركة ليست فيما نرى بالمستوى الذي بالامكان الوصول إليه. واستطيع أن أشير هنا الى بعض التطورات في بعض الميادين التي يمكن للدراسات حول الاستعارة والترجمة الافادة منها :

– دراسات الاستعارة : النظرية المعاصرة للاستعارة كما طورها لاكوف وجونسون وترنر [٣] التي ترى أن الاستعارة عملية ذهنية وأن ما نتعارف عليه بالاستعارة ليس إلا تعبيرا لغويا عن الاستعارة الذهنية. وهنا يمكن لدراسات الترجمة ان ترى كيف يمكن التعامل مع الاستعارة الذهنية من منظور الترجمة. بمعنى ان كانت الاستعارة أمرا ذهنيا وان اللغة ليست الا تعبيرا عن الذهن ، فكيف يمكن أولا تحديد مشكلة الاستعارة في الترجمة، وكيف يتعامل المترجمون مع الاستعارة، أي هل تنتقل عبر الاستعارة مفاهيم ذهنية من لغة معينة الى لغة أخرى، أم أن الترجمة ليست إلا عملية احلال لتعابير لغوية موجودة ومتقبلة في لغة الترجمة بمعنى هل الترجمة ذهنية أم لغوية فقط؟

– دراسات الترجمة : تطورت نظرية الترجمة في العقدين الأخيرين تطورا كبيرا يمكن الافادة منه في المباحث التي تتعرض للترجمة والاستعارة، فدعوة توري الى المنهج الوصفي في غاية الأهمية في هذا المجال. كذلك فإن دعوة كثير من الباحثين وخصوصا الالمان منهم الى الاهتمام بغرض الترجمة مهم جدا، حيث يمكن للباحث مثلا أن يدرس الاستعارة وارتباطاتها وعلائقها في النص الأصلي، ويقارن ذلك بوضع الاستعارة في النص المترجم، باعتبار الأخير نصا قائما في ذاته له مبررات وجود تختلف عن مبررات النص الأصلي في لغته الأصلية، ويمكن التركيز هنا على التفاعل بين غرض الترجمة ووضع الاستعارة فيها. كذلك يمكن للباحث أن يستفيد من تطور آخر في دراسات الترجمة وهو النظر الى الترجمة من ناحية ايديولوجية، من حيث ارتباط وضع الترجمة في ثقافة معينة بالوضع العام في تلك الثقافة ، حين يستخدم النص المترجم لأغراض لا ترتبط بالترجمة ذاتها بل بالوضع الاجتماعي ومصالح المجموعات المختلفة في تلك الثقافة.

الهوامش:

١ – طبعا هذا لا يعني أن داجوت هو أول من كتب في هذا الموضوع، حيث سبقه الناقد العربي عبدالقاهر الجرجاني الذي أشار الى الاستعارة في الترجمة في كتابه «أسرار البلاغة».

٢ – انظر العدد الثالث من مجلة «نزوى».

٣ – انظر كتاب جورج لاكوف ومارك جونسون «الاستعارات التي نحيا بها» وكتاب «نساء ونار وأشياء خطيرة» لجورج لاكوف.

إشكاليات ترجمة العنوان

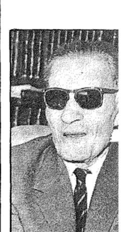
قراءة في عنوانين

ابن عبدالله الاخضر*

مدخل عام

قد يكون العنـوان أول عنصر «كتابي تشكيلي» تقع عبارتـه بين فكي قلم المترجم «المجـرم» كما شاء المدعو Santoyo (J.C) [1] ان يسم ويصم ظلما وعدوانـا جمع المترجمين. ولفرط شبه عبارة العنوان بتلك الاشهـارية المضيئة المعلقة اعلى بيوتات التجارة بغية الاقتناص للنظر ومغنطة الحواس، فان حرص المترجم كل الحرص من لدنه سينصب على استحضار ذلك التلألؤ والبريـق للعنوان والاصرار في ذات الوقت على عدم الاضرار لا ببعده الـدلالي ولا الجمالي: حسن نية كثيرا ما لا يتوج جهده المضني بعطـاء في المستوى المطلوب، بل ان الفعل الاستبدالي ذاك قـد يتسبب في الحاق اكثر من ضرر ومضرة: بعضه قد يمس العارض العـرضي وقد يصيب شواظه التشويهي العصب الحي للعنوان فيشله شـلا. ولكم هي العناوين التي عانت وما فتئت تعـاني من عنف تدخلات المترجمين ومن ورائهم جمهرة ناشرين ليسـت التبرئة لذمتهم بالمكنة كل مرة وهذا كله امام اعين للنقد متساهلة احيانا ومتفرجة حتى لا نقول متآمرة حينا آخر.

والسؤال: ترى ما هي طبيعة هذه الاخلالات التي تعتور توقيعة العنوان ساعة ترجمته؟



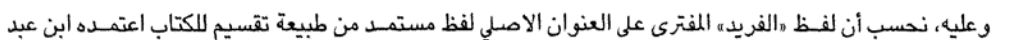
إن الرغبة في الـوقوف على بعض صنوفهـا وظروفها مبتغى غال بقـدر ما يشوقنا هاجـس بلوغه قد يعـز على مقالة محدودة الحيز ان تدعي ادراك اعـاليه، لذا كل ما نتأمـل تحقيقه لا يزيد على رغبة في التمثيل على بعضهـا والاتيان بالتالي رتقا على جانب من فتق سجله Gerard Genette على نفسه وهو يضع نقطة النهاية لكتابه الموسوم «عتبات» Seuilsu [2] لقد اعرب هذا الاخير عن عميق اسفه لكونه لم يتمكن مـن التعرض لهذا الوجه الاشكالي المرتبط بترجمة العنوان. وقد قدر لنا طوال معايشتنا للحـرف مترجما وعكوفنا صائفة عام ١٩٩٦ على تدارس أمر العنـوان تحضيرا لملتقى «اربد» بالاردن ان نلحظ بعض ما يلحـق العنوان من عيب وعطب وهو الضرر الـذي لم يسلم من آفته حتى وهو جـائل متجول بين ذويه متداول بأقلامهم وفي اطار اللغة الام، فما بالك بحاله وأحواله وهو بضاعة مزجاة خارج الحدود!

العنوان مصحفا في سياق لغته الاصلية



لكم كثيرة هي العناوين الشـائعة الذائعة بين ظهرانينا التي لم تسلم من اثر الخدش والتشـويه حتى لحظة الاخراج لها من طـور المخطوط المدون باليد الى صيغـة السفر المطبوع. ان كـان بعضها زويع بعض حبر في دواة النقـد الادبي فان بعضها الآخر مر فعله التحريفي او التصحيفي دون تحريك ساكـن من سواكن واقعنا النقدي العربي. فهذا مثلا مصنف في التراجم يـذاع بين الناس وينشر بعنوان «طبقـات فحول الشعراء»، اشرف على نشره محمـود محمد شاكـر عام ١٩٥٢ والاصل في العنوان هو «طبقات الشعراء»، دون لفظ «فحول» المنتحل، ومثـل ذلك قد يقال عما عرف به «العقد الفريد»، اذ الاصل فيه يقول «العقد» دون نعت «الفريد» المحتسب احتسابا على العنوان وما هو منه في الاصل المخطوط وقد يكون من مبررات هذا الاستحضـار لصفة «فـريد» ظنـا خاطئا مـن لدن المحقـق يحسب ان «العقـد» جاء لمزاحمة كتـاب «اليتيمة» ومنافحته في مجال تخصصه المعرفي، وما الامر كذاك في الحقيقـة، اذ المتواتر، تاريخا ادبيا، ان النص الاندلسي الموضـوع في موازاة المصنف المشرقي «اليتيمة» هو كتاب «الذخيرة» لابن بسام، فيما ننقل عن الاستاذ عبدالسلام الهراس [3].

وعليه، نحسب أن لفـظ «الفريد» المفترى على العنوان الاصلي لفظ مستمـد من طبيعة تقسيم للكتاب اعتمـده ابن عبد



* ناقد وأستاذ جامعي من الجزائر.

ربه الذي راح يوزع مادته على نحو ٢٥ قسما هذه لفظة «الفريدة» فيه تستتبع مباشرة القسم الاول منه والموسوم به بـ لـؤلؤة السلطان» اما ورود القسم المعنون بـ«اليتيمة في النسب والاصل». وفي اشارة لربما ضمنية الى المصنف المشرقي، فتتقهقر الى مقام لاحق. وفي ذلك الترتيب المعتمد عن قصد ما يقول، تلميحا لا تصريحا، تفوقا «للفريدة» على «اليتيمة»، او على الاقل ذاك ما اعتقده الناسخ المحقق للمخطوط[٤]، وهو اعتقاد غير مؤسس العماد تاريخا أدبيا ولا حتى نصيا فيما نحسب ودليلنا مستمد من بطانة النص ذاته، اذ الصيغة العنوانية المتواترة على طول المتن، والمتبناة من قبل صاحبه ابن عبد ربه، لا تزيد قط على لفظ «كتاب العقد»، ولا اثر لصفة «الفريد» المزيدة دون داع موضوعي، ورغم تجلي الحقيقة وسطوعها، فقد ظل عنوان كتاب ابن عبد ربه يحمل حتى على ايامنا وصمة الخطأ المشهور بدل سمة الصواب المهجور.

وقد يبلغ الخلاف حول مؤدى العنوان ما بين النقاد، قدامى ومحدثين، الى حد ان يرد العنوان بأكثر من صيغة من مثل ما كان مع «خريدة القصر وجريدة العصر» لصاحبه عماد الدين الاصفهاني، اذ رغم صحة نسب التسمية لمصنف الكتاب، الا ان هوى بعض الجامعين من امثال صاحب «معجم الادباء» أبى الا ان يشير اليه تحت عنوان «خريدة القصر في شعراء العصر»، ومثله حاجي خليفة صاحب «كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون» الذي اورده معدلا بعض الشيء مصوغا على النحو التالي «خريدة القصر وجريدة (اهل) العصر»[٥] لكن هذا التشوه للعنوان قد لا يرد كل مرة على نحو تزيد لفظي على الاصل بل قد ينجم اثره التحريفي وينجر عن فعل تهجية غير سليمة للعنوان والتزام بتراتبية الحروف، من مثل ما كان مع عنوان كتاب للجاحظ شاع وذاع بين الناس باسم «البيان والتبيين» والصواب: «البيان والتبين» اي دون ياء ثانية، فيما يتبدى من نسخة «كوبريلي»[٦] وفيما رشح من جولات خصام نقدي اشتعل فتيله ما بين عدد من الباحثين العرب، مشرقا ومغربا، وعلى رأسهم الشاهد البوشيخي، والطاهر مكي وبدوي طبانة والمستشرق Clement Huart.

وقد ينال الخلل ترتيب احرف العنوان فيكون الناتج ما كان مع مؤلف اشتهر بـ«أدب الكاتب» وما هو في الاصل كذاك، اذ الاسلم ان لم يكن الاصح مخطوطا: «أدب الكتاب». بدليل وجود شرح له مسجل بعنوان: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب لواضعه المدعو السيد البطليوسي (٥٢١هـ).[٧]

إنها عينة من اشكال التحريفات والتصحيفات التي تطال عبارة العنوان عن قصد او غير قصد وهو ينقل، يترجم من اصله المنسوخ باليد الى طابع طباعي له لكن دون اجتياز بعد لحاجز اللغة الواحدة، يحدث هذا كله للعنوان وهو بعد مستقر مقيم في لغة الاهل والخلان، والسؤال: ماذا يحدث له لحظة التطلع الى عبور الضفة الاخرى لمخاطبة الآخر؟

ذاك ما نعتزم الوقوف على بعض مظاهره التحولية التحويلية اتكاء على عناوين لنا في عيناتها المنمذجة ما يشخص بعض جوانب «باطولوجيا» العنوان المترجم.

ونظرا لضيق المقام ومحدوديته في اطار مجلة متعددة الاهتمامات فاننا ابينا الا ان نقصر جهد الاختيار والاختبار على عناوين لا غير هما لكل من «الايام» لطه حسين. و«ILL Uminations» لرانبو وصولا الى تبيان ما ينال اللافتة العنوانية من خلل وخلخلة لحظة الترجمة لها من او الى اللغة العربية.

العنوان العربي مترجما

عنوان «الايام» لطه حسين نموذجا

لقد اقدمت Hilasry Wayment على ترجمة الجزء الثاني من «الايام» لطه حسين الى الانجليزية، عام ١٩٤٨ تحت عنوان The Stream of Days اي «تيار الايام» او «دفق الايام» كما ارتأى ميشيل الازرق في مقال نقدي له نشر في الموقف الادبي[٨]. لقد لاحظ صاحب المقال على المترجمة ايثارها التعامل مع النص البيوغرافي العربي من منطلق الاستحضار لمعادله الفني لا الحرفي فكان التصرف المتكرر في اكثر من عبارة وفكرة وصورة بغية التكييف والاقلمة لها حد ان بلغ الفعل في بعض الاحيان مشارف الفعل المخل بمؤدى العبارة العربية. من ذلك على سبيل الذكر لا الحصر. نورد إقدام المترجمة على اقتراح لفظة «حبوب» beans (التي تحيل في الانجليزية على معنى الحبوب عموما او الفاصوليا او الفول على السواء) بديلا معجميا عوض لفظ «الفول» الاصلي الاصيل والذي وان لم يرفد بنعت «المدمس» مرة. (انظر الايام/ ج:٢ ،الفصل:٢) الا انه المستهدف ضمنا بل وبداهة، ولا نحسب ان التغاضي عن هذا التدقيق اللفظي من شأنه ان يخدم طبيعة لمحمول خطابي ذي مقومات ومميزات: هذا لفظ «الفول المدمس» يعد بالضرورة الحضارية والاجتماعية احداها وليس وحيدها.

فالفول فيما يذكر عالم البنيوية «كلود ليفي شتراوس في مصنفه Le regard eloigne[٩] نبت كان له حضور مشهود في حضارات الناس ومعتقداتهم، ما بين مقدس له ومدنس له منجس، الا انه في كلتا الحالتين، ظل ويظل محفورا على الذاكرة الجماعية للشعوب. وعليه، لا ضرورة موضعية تبرر التعامل معه — ترجماتيا — من مستوى التبسيط المستخف او المهون من شأنه بوصفه مجرد «حب من حبوب» كما فعلت المترجمة آنفة الذكر.

وعليه ، فالمرور مرور الكرام على جسد هذه الدالة الحضارية الكامنة كمونا في هيولي لفظة «الفول» فيه ما يمثل فعله زلة دلالية معجمية ليست بالهينة وان هانت على قلم المترجمة. والحق نقول، ان لمثل هذه الدقائق والتدقيقات اللفظية الاصطلاحية، ما ليمثل اثره فعلا فاعلا في عملية التأصيل للنص وتبيئته بمعنى موقعته في اطار

خصوصيات اقليمية وحضارية واتنوغرافية: بل اننا لنزعم ان لبعض الالفاظ والمفردات الخاصة ببعض البيئات والحضارات من الاثر التدليلي ما ليشاكل، من حيث عمق الاثر، عمق اثر تلك الضربة الختامية لريشة فنان: سواء تمثلت على نحو ظل مضاف او تعديل جد طفيف ومن يدريك لعلها تأتت على نحو لطخة او نقطة، مما قد لا يزيد مجموعه على ضربة واحدة لفرشاة الا انها لمسة فنية في مقدورها ان تموقع الرسم او اللوحة في زمكانية مضبوطة الاحداثيين وتقيد من ثمة شاردا فيها وابدا. ولا نحسب من جانبنا ان لفظة «الفول» في هذا الصدد بالذات تخرج، فعلا تدليليا سيميائيا، عن هذا المنحى الوظائفي الترسيمي لخاصية حضارية مصرية. وما توقفنا عندها بهذا القدر من التأني الا بغية الاشارة الى مدى خطورة المخزون الدلالي لبعض الالفاظ المعجمية دون سواها والتي لا تشي بسرها بل ولا تهبه سرا تأشيريا رفيعا لاول خاطب للوداد مراود لها عن نفسها وان هي اللفظة رمت له ببعض شذرات معنى ظاهري ليس الا. عند هذا المستوى من دقة المسلك اللغوي وعمقه، تتجلى في اعتبارنا الخاص، اولا، حقيقة الترجمة، وثانيا مدى ما يكتسيه فعلها التحويلي من درجات في التعقد قد تشارف أفق الاستحالة بين الفينة والاخرى. انها ترجمة تطلق الدرء الالسني الاول لتنفتح على أفق عالم معرفي عميق الغور. متشعب الابعاد متداخل الاختصاصات بحيث لا غنى في اطارها للبعد التاريخي الحضاري الماضوي عن خدمات امتدادات له: اجتماعية ونفسية وسياسية وسواها مما يصنع كلها المتكامل حاضر الاشياء: انه البعد والمستوى «المافوق ألسني» الذي لم تتنبه اليه مترجمة «الايام» لطه حسين وبدءا من لفظة العنوان.

ولا نخال المترجمة في اشتباكها مع العنوان كانت اول ولا آخر من ضل السبيل الى مكمن المعنى الدقيق للفظ «الايام».

كيف ذلك ؟

كما مفرداتيا: ان ما يلاحظ في المستهل على هذه الترجمة المنجزة للعنوان، كونها ـ كما لفظيا ـ لا تلتزم بحدود الأنموذج العربي المشكل في اصله اللغوي من مفردة واحدة. لقد اضحى العنوان في النسخ المترجمة مزدوج اللفظ مثناه (مسند ومسند اليه) ناهيك عن طابع شاعري تلبسه والذي لا تخال الناص العربي توخاه ولا تغياه، ولا بأس ان نحصر الوقفة وقفتنا هذه عند عنوان النسخة الانجليزية لصاحبته Wayment. لقد ورد لفظ «الايام» مسبوقا بـStream اي تيار، مجرى، وفي مقام «الاضافة» مما لا اثر لوجود له في العنوان العربي بل اننا لنخشى ان يكون في هذا الاستفتاح للعنان «الانجليزي» بلفظ «دفق» ما يوحي عنصره اللغوي بانسيابية وتدفق يطبع اياما لا نحسب ان ايام طه حسين كانت ترشح بمعناها الحاف المتخفي بل اننا لنزعم ان النقيض من ذلك كله هو المتوخى المنشود من قبل الناص العربي. فانتقاء طه حسين للفظ «الايام»، ولا نقول وقوعه عليه، يقول من قبل هذا الازهري المتشبع ببلاغة القرآن، المتمرس على قاموس الجاهلية الاولى، المتلمذ على فطاحل الشعراء من امثال المعري والمتنبي: عسرا لا يسرا، ضنكا لا رغدا في العيش، فالانتقاء اذن، يحيل على مرجعية ادبية وقرآنية تقف على طرف نقيض من معنى راهن مكتسب يؤشر على التعاقب والتوالي الروتيني ما بين ليل ونهار. «ايام» طه حسين ايام تشاكل في وجهها المربد المسود اياما لعرب تكاد تكون كلها كرا وفرا وغبارا مغبرا انه البعد الدلالي الحاف القديم Le sens archaique الذي نحسب في مكتنزه الدلالي المعتق ما ينطبق على خصوصيات سيرة ذاتية مفعمة متاعب ونوائب، وهو معنى لا نعتقد ان القبض على ظله الدلالي، المطروح من التداول اليومي العام، بالامر الميسور بالنسبة لمترجم اجنبي، ان ادرك من لغة الغير سرا، فقد غابت عنه اسرار واسرار.

فالعودة الى الاستخدام القرآني لهذا اللفظ بمجموع تواتري يبلغ ٣٤٨ يوقفنا على استخدام له بمعنى المشقة والضنك في اغلب الحالات. هذا ومتى ادركنا مدى تعلق الناص العربي بهذه المرجعية وعكوفه عليها وامتتاحه من معينها المعين ادركنا ان معنى المشقة هو الاولى والاحق بالاخذ من سواه انها ايام استوطن جنباتها الهم والغم الا فيما ندر. ايام تقرأ جزاه الثاني فتجد فصولها: السادس منها والسابع والثامن على التوالي فصولا تختتم جميعها بنبأ عظيم ورزء جسيم تترجمه عبارة مكررة متواترة في مجموعها الا وهي «إنا لله وإنا إليه راجعون».

هذا عن العنوان وموقع لفظة «الايام» في سياقها الخاص لكن هذا لا يعني ان استخدام اللفظة في مواقع اخرى من نصوص الكاتب وارد بنفس العمق الدلالي الذي جاء به على وجه الخصوص والاختصاص ضمن السياق العنواني: انه التعامل بالمكيالين مع اللفظة الواحدة نفسها والذي يقول من وجهة نظرنا الشخصية خصوصية العبارة العنوانية وتمايزها عن اسلوب الكتلة النصية لغاية اشهارية حينا واستفزازية مضللة حينا آخر.

اذن لا حرج على اللفظة ان تتخلى، لحظة اندراجها في السياق العنواني، عن بعض مكونات «صبغتها الدلالية» المعتادة لتنفرد بمعنى خاص او متخصص. فللمقام العنواني حضرة خصوصية تفترض التعامل معه من منطلق خصوصية مقامية في الرصف والتأليف، وهو ما لا نتصور المترجمة الانجليزية قد تمكنت من حدسه وتحسسه لربما لعدم تمرس على اسلوبية طابعة لكتابات ادبينا العربي. الامر الذي كان قد حدا بنا في اكثر من مناسبة الى المناداة بواجب التزام المترجم ومترجمينا العرب، على وجه الدقة والتحديد، حدا ادنى من التخصص بمعنى ان يسعى المترجم سعيا جادا الى التكفل بنصوص كاتب بعينه، على نحو تخصص ضمن تخصص عام للترجمة، وفي ذلك الفعل، ان التزم به ما يكفل لنا ترجمات لا شية فيها (١٠).

والآن بعد النقد والنقض للترجمة الانجليزية للعنوان، لربما حق للقارىء ان يسأل عن البديل الممكن اقتراحه؟

فرغم استشعارنـا لدقة المسلك ورقة الشعرة «العنـوانية» ومن ثمة، خطورة المهمة فاننا لن ننقلب على العقب باسم شتى التعلات. بل اننا سنجرؤ على اقتراحـه لفظ Chroninique بديلا نحسبـه يحمل في ثنايـاه معنى «الايام» مضافـا اليه معنى الاعسار والازمـان والتعقد كمثل قـولك الامـراض المزمنة: maladie chronique. فاللفـظ ، رغم مراوحة دلالته ما بين معنى الايام عمـوما والمذكرات التاريخية الا انه في اعتقادنـا، لمحدودية استخدامـاته، مازال يحتفـظ ببعض «الجلال» الدلالي والخصـوصية التـي كثيرا ما جعلته يـلازم استخدامـا المجال الطبي والاكلينيكي المرضي تحديدا.

والسؤال: أليست أيام طه حسين ضربـا من الايام العصيبة التي تشاكل في عسرها العسير ليالي السقم والالم؟ انه اعتقادنا الذي يحملنا على المراهنة على لفظ Chronique بديـلا معجميا اعجميا يترجـم بعدا عميق الغـور ترشح بـه لفظة «الايام» في الاستخـدام «الطهحسيني» ودون الزعـم من قبلنا بـامكانيـة ترجمة نفس اللفظـة في الاستخدام العربي القديـم والمعروفة بـ«ايام العرب» بنفـس المعادل اللفظي. ذاك ان اللفظة، بطبـع حرباوي دائم الملازمة لها، لا تتقبـل بالسهولـة هذه ترجمة منمطـة وحيدة مـوحدة، لـذا نعتقد ان تـرجمة لفظ «الايـام» بالمفهوم المصطلح عليه في الادب القديم تكتسـب قربا دلاليا من اللفظ الغربي Geste وان ترجـم دوما في العـربية بمعـادل «سيرة او سير» فلفظ Chronique او Chronicle الذي نقترحه بديـلا اصطلاحيا للفظ «الايام» عند طه حسين اقتراح نأخذ بـه لما لمسناه في المفردة من اشارة خفية واشية بمعاني الشدة والعسر الى جانـب معنى التتابع والتلاحق للمحن والإحن. فلفظة Chronique قد اشرت في الاستخدامات القديمة على ما يرادف المعنى الاصطلاحي للتاريخ. وفي ايام طه حسين عليه ما يناظر الفعل التـأريخي الذاتي الاتوبيوغرافي وفيها ايضـا، ما يداعي، غما وهما، ايامـا شهيرة مأثـورة قد خلت مخلـدة صنيع رجـال ليس كمثلهم كل الرجال، فكان:

– «يوم حجر» يـوما ضم مأساة امرىء القيس: مـن يوم تتويج ابيه الى مقتله، الى موت الشاعر نفسه.

– و«يوم ذي قار» ضم حياة عدي بن زيد العبادي وشعره.

– و«يوم داحس والغبراء» احتوى سيرة عنترة.

– و«ايـام عامر وغطفـان» وتعد ملحمة كبيرة لحيـاة الحارث بن ظالم المري، الشاعر الفارس المعروف بوفائه وفتكه.(١١)

فأيـام طه حسين بخصوصيتهـا، ليست على هـذا. اياما كـأيام العوام حتى تترجم بلفـظ مبتذل كـJours او طفولة Childhood انها ايام عظيمـة عظمة رجال ابلـوا البلاء الحسن في معـركة طاحنـة كان فارس ميدانها فتى ضريرا بصيرا حق لفعلـه البطولي ان ينعت بالايام اذا كان لاقـرانه من المبصريـن يوم انـه المعنى ذو الغور البعيـد الذي نستشفه من استخـدام «طهحسيني» لكلمة ليست هي الـوحيدة التي انطمس معناها الاصيل ليتلبسها آخر بديل مبتذل، معنى مستجد جاء ليزيد طينة الترادف بلة على بلة وما هو بترادف عند المحقق المدقق وان بدا للعامة وفـريق من الخاصة كانه كذاك. وهـو الوهم الترادفي الذي يقـع في فخه رجـالات في الادب لهم حسـاب جار مشهـود في مصرف الشهرة وذيوع الاسـم من مثل شاعـر القطرين حافـظ ابراهيم حين أقدم على ترجمة رواية الاديب الفرنسي الكبير Victor Hugo الموسومة بـLes Miserables لقد تـرجم العنـوان بلفظ «البـؤساء» على ظـن دهمائي باطل انـه يترجم معنى البؤس والادقـاع. ولكن الحقيقة غير ذلك، اذ العـرب، فيما جرى به العـرف اللغوي تصطفي لـذلك لفظتين متباينتين لصيغـة الجمع ، فتقـول ـ اولاهما البـؤساء، ممثلـة لجمع «بئيس» بمعنى البطل الذي لا تحل له عريكة.

ـ امـا «البائسون» فيـؤشر بها على معنى الشقـاء وزراية الحال. وهو مـا كان يجب ان يـوضع عنـوانا يترجـم ما جـاء عند الـروائي الفرنسي ونحسب ان الامر قد تنبه اليه مترجمان لبنانيان هما «جوجي وصمـويـل ينـي» اللـذان اعادا النظـر في العنـوان، مستبـدلين لفـظ «البؤسـاء» المعهود بمثيله «البـائسون» (جمعا لـ«بائس») فكان ان استعاد العنوان عافيته اللغوية والمعجمية على السواء.

وفي هذا الصدد بمقدورنا ان نستدعي اكثر من مثل ومثال شاهد او يشهد على مـا تحدثه بنية للكلمـة معروفـة بـL`homonymie (اي التشاكـل اللفظي او قـل التجانس) مـن بلبلة وقلقلـة في قلم الترجمة فليست لفظة «الايام» اللفظة وحدها التي عانت من التزاحم والتشابك الدلالي حد مقـاومتها لكل فعل ترجماتي مستصغر لشـأنها ففي هذا الصـدد ، يمكن ان نـورد ما كـان مـع لفظ «المقـامة» الجنـس الادبي العربي الـذي ترجـم على التوالي Seance, debat, Haltes فالتنـوع للبـديل الالسنـي المعجمي تنـوع يستتبـع طبيعة المكتـوب ومقامـه الكلامي الموضـوعاتي، فان تعلق الشـأن بمقامات الصوفيـة الزهاد كمقامـات السهروردي فالاولى والاصـح ترجمتهـا بـ:Halte، اما إن ارتبـط الشأن بخطـاب مؤقطـب المركـز بهاجس شكـلاني تشكيلي، اعطيت الافضليـة للفظ Seance... فان كـان المتوخـى تقليب الـرأي وتطـارحه كما كـان مـع المقـامة الفـاسيـة لابـن محرز الوهـراني فـالافضلية تعطـى عندهـا للفظ الفـرنسي: De` bat وهكذا دواليك فالترجمة على هذا الاساس تكتسب طابع الفعلي الديناميكي الذي تقف دون مراسه وتعاطيه اعتى برامج الذكاء الاصطناعي الموظفة في تقنية الترجمة المعلوماتية المعروفة بـT.A.O.

وعلى هذا نعتقد ان كلا من:

١ – الترجمة الانجليزية للعنوان العربي وللاسباب التي احصينا.

٢ – او تلك التي لحقت بها وطرحها قلم E.h Paxton تحت عنوان An Egyptian Childhood, Washington. D.C. Three Continents Press, 1981.

٣ – مثلها الترجمة الفرنسية المقدمة من قبل الثنائي الفرنسي: Lecerf et Gaston Wiwt: Le livre jours, Paris: Galhimard, 1947 Jeen.

ترجمات لا نتصور مجموعها يفي حقا وصدقا بالغرض، بمعنى انها بدائل معجمية لا تستوفي من حيث المكتنز الدلائلي ما يتوافر عليه لفظ مثل «الايام»، من معنى معتق شاعت الاستخدامات الصحفية الاعتيادية ان تأتي، للاسف الشديد، على دقة حده الدلالي هدرا وترهيلا وحد افقاده، كما افقدت سواها من الكلمات، الكثير من الخصوصية التدليلية التي لا نتصور أمثال طه حسين الا متحريها ومستهدفها لحاجة اسلوبية خاصة بالرجل.

ولا غرابة ان يغدو هذا الالتباس الدلالي شبه مألوف على ايامنا، على ايام تكرس وهيمنة اللغة الثالثة التي ان لم ننكر عليها فضلا في فعل التوصيل والتبليغ وديناميكيته الا اننا ليحزننا الحزن كله ان نلفي جمعا من رجالات الادب والتراجمة يركنون دون ترو الى مرجعيتها المستحدثة الدلالة ودون اعتبار او تمييز لحدود سلطانها «اللهجاتي»: ان في هذه الانتقائية المكرسة للمعنى الطارف المستجد على حساب نظيره الغابر التليد ما لنرده ردا شديدا. انه فعل يشخص شكلا من الاساءة العلنية الى تاريخانية مكتوب بعينه «والاهدار لبعده التاريخي» كما يحلو لنصر حامد ابو زيد ان ينعته في كتاباته. وهو العيب الترجماتي الذي لا تختص به لغة دون اخرى، فالآفة آفة تلازم قلم الترجمة عموما وتوقع في ورقة من العاهات والتشوهات ما لا قبل لمقالة بمفصلة القول في كل ما حفل به في هذا الصدد ملف للسوابق العدلية الخاص بترجمة العنوان.

العنوان مترجما الى العربية

«رانبو» وعنوان مجموعته «illuminations» نموذجا

إن نحن في النموذج الاول حاولنا تحسس ما يطرأ على العنوان العربي من طوارىء ساعة النقل له من لغتنا العربية الى سواها، فان العكس من ذلك هو المتوخى من المثال الثاني والذي سيتكفل بعنوان لشاعر فرنسا العبقري «ارتور رانبو». العنوان وارد في الاصل اللغوي بـ: illuminations. لقد دأب سواد المترجمين على التعاطي معه على اساس تأشيره على معنى الاشراق الصوفي. ومن ثمة ترجمته عربيا بـ«اشراقات». والرأي عندنا ان هذا المعادل المعجمي لا يزيد على كونه البعد الاولي حتى لا نقول السطحي لمعنى نحسبه اول ما يتبادر الى ذهن المتلقي ساعة الذكر لرانبو: الفتى الالمعي المتصوف فما تروي جملة من الاقاويل والتخريجات المتعلقة بطبعه البوهيمي وشذوذه وشروده سنين عددا عبر متاهات عدن بحثا عن نعيم ضائع وربما مطاردة لظل تاريخي يقال انه عربي: أقاويل شتى شكل مجموع نسيجها الفرضي ما يشبه الهالة الاسطورية التي تلبست حقيقة الفتى المراهق المرهق بملابسات وضع وطني غاية في التضعضع. فاسم «رانبو» كاد على هذا يرادف معنى المتصوف العازف عن متع الدنيا العاجلة. ومن ثم دأب قلم الترجمة والنقد على السواء على التعامل مع لفظ illuminations على مستوى حده الاصطلاحي التصوفي، وهو ما لا نقول به لما سيلي من الاسباب:

اننا نعتقد ان لفظة illuminations تحتمل معنى ثانيا تجدنا ميالين كل الميل الى ترشيح فرضيته بل والقول به ترجيحا.

كيف ذلك ؟

إن التعامل مع اللفظ معفي من علائقه التاريخية والادبية وحتى البيوغرافية كانت وما فتئت سمة واصمة لاكثر من ترجمة فلكم من مترجم سمعناه، لحظة التنظير، يستبشع شائنتها استبشاعا، فان حان اوان التنفيذ الفيناه، للاسف، يؤتي منكرا قد نهى عنه منذ حين.

ان في الاقدام على ترجمة اللفظة المعنونة illuminations دون اعتبار للخلفيات البيوغرافية والثقافية الخاصة بالناص عموما، ما ليشكل فعله صورة من صور التعامل المسطح مع ابعاد متعددة للنص لذا مهما قيل عن ضرورة الاستمتاع بالنص والمقاربة له تعويلا على ادبيته الحاضرة على الورق في شكل سواد على بياض وبعيدا عن كل شائبة لو تهيكلت على نحو عنصر «بيوغرافي»، الا اننا في مجال الترجمة، لنا القناعة الراسخة ان لا مندوحة للمترجم بوصفه مبدعا ثانيا للنص، من معاودة الاستحضار بل والانغماس الذهني في ذات الظروف والملابسات التي رفدت المكتوب ساعة ولادته، غير مستهين بعنصر بيوغرافي او ظرف تاريخي عام، وذاك ما سنحاول الاخذ به في تمحيصنا لحقيقة العنوان الفرنسي لرانبو فالنظر مثلا في عنوان هذه الحزمة من الكتابات المنثورة، يحيلنا على زمن ابداع متموقع على مشارف ١٧٧٦ رغم ان زمن النشر الفعلي سيتأخر حتى عام ١٨٨٦، [١٢]. ان التاريخ الاول لابداعها يحيل على عهد اقامة للشاعر في الديار البريطانية رفقة رفيق الحرف والانحراف ايضا Verlaine. انها اقامة، على محدودية امدها في الزمن، الا اننا لا نستبعد لها اثرا انعكاسيا فاعلا في كتابة الرجلين ولو تمثل ذلك على شاكلة جنوح مسجل عليهما الى تضمين القصائد قصائدهما بعضا من الفاظ اللغة الانجليزية، فـ«رانبو» مثله «فيرلين». حذوك النعل بالنعل، لا يأتيان بفعلهما ذاك فعلا مخلا بآداب الكتابة ولا يشذان ـ عادة وقاعدة ـ عما دأب عليه ادباء جيل استهواه ممثل هذا التصنع اللغوي الهادف الى اثبات الذات المعرفية بما تمتلكه من اطلاع على لغة الآخر كما درجت على ذلك ارستوقراطية المجتمعات، انه اصرار على الصنعة والتصنع عرفت موجته بموجة Snobisme وتمظهرت في كتابات شتى ادباء العصر من مثل Balzac الذي شاء له هواه المتبرجز ان يجري كلمات بالايطالية على لسان شخصية من مثل «سارازين»، على خلاف كاتب روسيا «Tolstoi» الذي لم يتردد هو الآخر، ضمن رائعته «حرب وسلم» في الزج بأكثر من عبارة فرنسية ضمن المكتوب الروسي وعلى دأب ناس الارستقراطية الروسية مثله في ذلك Tourgueniev في توظيفه للكلم الالماني والفرنسي وقريبا جدا منا، Marcel Proust في جزء من مطولته الروائية Un amour de Swann حيث Odette de Cre'cy لا تفتأ تطلقها الفاظا وعبارات انجليزية

تصنعا لحديث تتصوره يليق بمقامها الراقي، وما نموذج بودلير بعنوانه الشهير Le spleen de Paris الا شاهد ينضاف الى ما عداه ليقول فيما يقول مدى تعلق جيل «رانبو» بمثل هذا التشكيل الالسني المتلاعب او المتعالم.

هذا اجمالا عن طبيعة العصر وما انطبعت به نزعته في التشكيل النصي، اما ان نحن عدنا الى «بيوغرافية رانبو» نستقرئها فيمكننا الوقوف على عمق العلاقة التأثرية لرانبو بالأنموذج البودليري والاشادة بفنه الساحر بوصفه مثالا جديرا بالاحتذاء والاقتداء في هذا الشاهد السيري. مضافا اليه قراءة في مجمل القصائد المدرجة تحت هذا العنوان وهي قصائد توصيفية راصدة لاكثر من منظر ومظهر وقف عليه «رانبو» الشاعر الصعلوك، امكننا عندها الزعم ان لفظة illumination تظل، دلاليا، اقرب ما تكون الى معنى اللوحات التزيينية في الانجليزية بدل نظير ومرادف فرنسي يعني الاشراقة، فترجمة العنوان ذاك بمعنى «الاشراقات» ترجمة لا نجدها تتعامل الا مع الجذر الدلالي الاول للكلمة وقبل ان تدخل حرم الشاعر لتولد ولادة جديدة بين انامله ويستعطيها هواه وولهه بالتشويش على وقار اللغة معنى خارجيا مستجدا لا منتظرا ينضاف إلى ملف سوابق له في هذا الصدد. فالاجرام شعريا في حق لغة المواضعات فعل خروقاتي ظل يحبذه ايما تحبيذ طفل مشاكس معاكس من جنس ونسق رانبو الثائر، فالربط التلقائي لمعنى الاشراق بلفظ illumination ربط لربما وقف وراء تكرس معناه «الخاطىء» اولئك المتحدثون عن رانبو حديث المتصوف المتقشف المولى ظهره لترف العاجلة، المشرئب قلبا وقالبا الى حيث الجذر «الأبوي» منغرس، ان هذا الصنف من النقاد كثيرا ما نسي في مقاربته للنص «الرانبوي» ما قد يكون للزمالة الادبية من اثر موجه لعملية الانتقاء للعنوان الذي جاء عند «رانبو» مقتديا بالمثال «النرفالي» لكن دون استنساخ له بالقض والقضيض بل مناهضا ان لم يكن مناقضا له.

كيف ذلك؟

لقد كان لـ«جيرلر دي نرفال» Gerard de Nerval فيما تذكر معطيات سيرة ذاتية ملحقة بالديوان، مجموعة من الكتابات النثرية بعنوان Les illumine`s كان قد اصدرها عام ١٨٥٢، عرض فيها لعينة من رموز طائفة سرية من «المنورين»، ذات الاصل الالماني والتي وجدت لها طوال القرن الـ١٨، نشطاء ومتحمسين في فرنسا تحت طائل تسمية Les Martinistes نسبة الى قطبيها الفاعلين St Martin et Martinez.

فهل يكون فعل النسج على منوال العنوان «النرفالي» قد استهوى قلم «رانبو»؟ ان كنا لا نستبعد فرضية استعطاء رانبو للعنوان ودخوله بالتالي في تناص عنواني، فاننا في المقابل لا يمكننا الزعم ان هذا التقاطع الظاهري يمتد متغلغلا الى عمق البعد التدليلي ما دام في حوزتنا شهادة لا غبار عليها لـ«فيرلين»: الشاعر والصديق الحميم لرانبو تقول بعكس ذلك. لقد اورد «فيرلين» ذاته عرض مقدمة كتبها لعام ١٨٨٦، جاء فيها على الخصوص: Le mot "illumination" est anglais et veut dire gravures colorie`es - coloured pglates-: c`est meme le sous tire que M: Rimbaud avait donne` a` son manuscrit.»

الترجمة/ «إن كلمة illumination كلمة انجليزية وتعني اللوحات الملونة، وانه العنوان الملحق الذي كان رانبو قد اتخذه لمخطوطه.[١٣]».

والسؤال : هل سيجد هذا التوضيح من لدن رفيق الحرف «فيرلين» مجالا لمزايدة ومناهضة في هذا الصدد؟

نعتقد أن ما جاء في كتاب خاص بعلاقة رانبو بانجلترا اصدره V/P/Underwood[١٤] من اشكال التحليل والتعليل المستمد من بطانة النصوص لا من مظهر خادع للعناوين ما يمكن الاعتداد به حجة دامغة على متانة الحبل الصري الذي كان يشد الفتى «شدا وثيقا الى الديار الانجليزية وما حفلت به من معمار يبدو انه فعل فيه فعلته وحد انعكاس الاثر اثره على هذه اللوحات الكتابية المنثورة نثرا شاعريا. فكما كان مع سليله فولتير الذي استهواه من انجلترا وجهها البرلماني المتدمقرط. فان الذي سيمغنط حس شاعر فرنسي قادم من ضاحية فرنسية يحاصرها السأم من كل صوب وحدب سيكون هذه المرة عمرانا متدفق الاشكال ترفده حركية دائبة لـ«ترامويء» تجعل من هذا البلد اشبه ما يكون بلوحة تستأثر بالاهتمام وتحرك سواكن وكوامن الالهام. وهو ما أتاه قلم لـ«رانبو» سجل ما قد رآه بالافق الانجليزي يومها.

وان انعام النظر وامعانه في مضامين هذه الاشعار المنثورة بمستطاعه ان يضع اليد على عمق ذلك الاثر الذي نحسبه يقف وراء انحشار لفظ انجليزي على نحو عنوان عام لمجموعة من المقالات الوصفية. بل لاغرو ان يتزين ما خط بالحرف الفرنسي بعنوان مستمد الدلالة من معجم الانجليزية ما دام هذا المرصود اجمالا واقعا في حياض المحيط البريطاني، انه رأينا وقناعتنا التي نتساءل ان كانت سيصل صداها الى الآذان فتتسارع ايادي الخير الى تغييره منكرا مسلطا على العنوان.

خاتمة

خلاصة القول نحسب أن بعض العناوين ، حين اخضاعها للترجمة، تكشف عن ضروب من المقاومات ما ليشاكل الكثير منها مقاومة الشعري لحظة التوق الى استنباته في لغة الغير، والسؤل الذي ظل يخامرنا طوال اشتغالنا على فقرة العنوان المترجم هو: ألا تكون صعوبات ترجمة العنوان طالعة في البداية والنهاية من طابع شعري كامن فيه كمونا سواء في ايجازه او مبالغته او حرصه الحريص على تجويد مظهره الجمالي الخارجي اي شكلانيته؟

المؤكد على أيامنا ان العنوان ماض في اتجاه الشعري فالرواية التي استهلت العنونة بصيغة العنوان القصير المشكل من علم او مسند ومسند

اليه هـا هي اليوم تمضي في اتجاه الاستعارة للعنـوان الطويل الـذي يضارع شطر بيت وهـذا بلغة متميزة تداعي لغة القصيـد فعناوين «Francoise Sagan» الروائيـة الفرنسيـة ذائعة الصيت عنـاوين مـا فتيء يـلازمها ملازمة طـابع شعري صارخ، من مثـل «سلاما ايها الحزن Bonjour, tristesse» او «في شهر في سنـة. Dans un mios, dans un an» ومثل ذلك كثير.

فالعنوان على هذا يبقى عنصرا كتابيا لا يمكـن الاستكانة باسهاماته في اثراء وتلويـن البعد التشكيلي للكتابة، ومـن ثم يتوجب على المترجـم مراعاة حرمة له انتهكت مرارا وتكرارا على ايام كانت يد النـاشر تتدخل في الضبط لديباجته النهائية، اما اليوم فنحسـب ان اكثر من عنوان قد وجد او اوجدت له فقرة قانونية في نص العقد المبرم ما بين الناشر والمبدع ترعى له ماء وجهه ودون ان يعني هذا طبعا تكرس القاعدة والتوبة النصوح بالنسبة لكل ناشر او مترجم فالخروقات ما فتئت تتوالى اخبارهـا لكن مع بقاء حق المبدع قائما في المطالبة باحترام الصيغـة العنوانية الاصيلة او تعديلها في حـدود ما يتفق عليه او يـرخص به المبدع، لكـن كل هذا في بلـد غير بلاد عربية مـا زال فعل النشر فعلا تجاريا بالدرجة الاولى بينه وبين الغايـة المعرفية الثقافية مسافة تقصر حينا لتطول احيانا فتبلغ بعد المشرقين.

ذاك غيض من فيض مستعصيات قد تطـرحها اشكالية العنوان لحظة التسويق لـه في لبوس لغوي جديـد، وحين نعرض لمناح من تلـك الاشكالية فـاننا لا نـزعم البتـة الاتيان على جملـة طويلـة من الاحتمالات لان ذلـك في اعتبارنا لا يتـأتى في حيز من مثـل هذا الضيق، انها اشكاليـة تقتضي اول ما تقتضي من الراغب في مـدارستها مدارسة موضوعيـة وأن يعمد الى تصنيف العنـوان بحسب جنسـه أو قـالبـه الأدبي الادبي جنسية المكتـوب، ذاك ان العنوان الشعـري غيره العنوان الروائي نـاهيك عن اثـر العامل الـزمني في قولبة وضبط تلك الديباجة.

باختصار شديد لنقل ان الاشكالية غـاية في التعقد وتستدعي من اهل الاختصاص النقدي تدقيق النظر في متشابك خيوطها ولم لا استحداث فقرة خاصة في اجـرومية الترجمة تعني بجماليتها درسـا وتمحيصا، انها وجهة نظر نطرحها للتداول فيما بين المهتمين باستيراد وتصـدير المنتج الفكري ما بين الامـم او قل بنـاة الجسور، ولا نحسـب ان تخصيص مبحـث بكاملـه لتدارس هموم ترجمة العنوان على قصر عبارتـه فعل او قول تهويلي يراد به المزايدة على سـاكني القـرية العالميـة للترجمة، بل اننـا نقول ان الامـر حق مستحق لا تهويل فيه. وخطورة ترجمة العنـوان خطورة لا يتحسس مداها الا من جرب الاقتراب من سلكه ذي الضغط العالي المعلق اعلى المجال الكتابي، والذي وان استفتـح بسواده بياض الورقـة او المطبوع عموما الا انـه يكون آخر الاطـراف النصية الملتحقة بـالركب الكتابي انـه تأخر «استكتـابي» قد يكون مـن الحكمة وضعـه في الحسبان ومراعـاة تراتبيتـه المتأخـرة لحظة ممارسة فعل الترجمة، بمعنى ارجـاء ترجمة عبارة العنوان الى حين النفض لليد من غبار النص الاكبر، بعدهـا لا باس ان شرع في التعامل على انفراد مع العنوان، ذاك ان هذا الاخير، على صغر جرمه وحجمه، يكاد يمثل لوحده عالما اسلوبيا له جماليته الخاصة التي يتعين ازاءها استنفارها قدرات تبليغية من جنس مـا يعرف بـالاسلوب الاقنـاعي التحفيـزي l`exhortatif مما لا نحسب عملته الاسلوبيـة الصعبة تتوافر لدى كل ذي ريشـة ويراعة اذ قد يحتـاج الامر احيـانا الى الاستنجـاد بخـدمات اهـل اختصاص في المجـال الاشهاري الدعائي من مثل مـا نصادف لدى دور النشر للصحف والكتب، رجال قد مكنتهم خبرتهم الطويلة في مجال التعامل مع عبارات «ما قل ودل» من تحسس العصب النابض للكلمة ان لم يكن القبض على اكثر من سر خفي من اسرار كيميائها العجيبة.

وفي ذلك مـا يؤشر ضمنا على خطورة مـزدوجة للعنوان سـواء تعلق الشان بعملية صوغه وتشكيله او فعل ترجمته مما حاولت مقالتنا الوقوف باستعجال على بعض مزالقه.

الاحالات والهوامش

1- Santoyo (J.C): El delito de traducir Leo, Universidad de Leo, 1985.

وتـرجـم النـص الى الانجليـزيـة بعنوان «يحمـل اكثـر مـن اثـر للخيـانـة النسبية»:

Wendy (Williams): Those Criminals The Translators in: Language (Monthly).29, (1986) p:8.

2- Genette (G): Seuils Paris, ed Seuil, 1987.

٣ – الهراس (عبدالسـلام): مشكـل عنـوانـات بعـض الكتب المهمـة الفيصل، ع: ٢٣٣/، ١٩٩٦ ص: ٢٨ ـ ٣٠.

٤ – الهراس (عبدالسلام): المرجع السابق.

٥ – محمـد (احمد سيـد): المصـدر الادبي: مفهـومـه وانـواع دراسته. الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦. ص: ٥٨.

٦ – انظـر صفحـة للعنـوان مصـورة عـن نسخـة «كوبـريلي» اوردهـا عبدالسلام هارون ضمن طبعـة البيان والتبيـ(ي)ن، بيروت، دار الجيل، د.ت.

٧ – الامثلـة مأخـوذة عـن مقال خـاص بـالعنوان جـاء بقلـم عبدالسـلام الهراس، واشرنا اليه اعلاه (ينظر الهامش رقم: ٣).

٨ – ازرق (ميشيل): هـل نجح مترجم «الايـام» الى الانجليزيـة ام اخفق؟ في «الموقف الادبي» ع: ١٠٩، ايار ١٩٨٠. ص: ١٤٦ـ١٤٩.

9_ Levi Strauss (Claude:): Le regard e`loigne` Paris, plon, 1983 pp:263 - 275.

١٠ –لا ننكر وجـود ارهاصـات في هذا الصـدد عند امثـال سهيل ادريس، جورج طـرابيشي، الا انها نماذج ليس بوسع طـابعها المحدود في الـزمان والمكان ان يرسي قواعد لتقليـد عربي في الترجمة كما هو الشان في المحيط الغربي.

١١ – البياتي (عـادل جاسم): عـن مقدمة كتـاب ايام العرب قبـل الاسلام لابي عبيدة بغداد، دار الجاحظ للطباعة والنشر، ١٩٧٦، ص: ٧٣ ـ ٧٤.

12_ Rimbaud (A): Poe`sies, saison en enfer, Illuminations et autres textes Paris, Gallimard, 1960 p:246.

13_ Brunnel (P) et Cheverel (Y): Precis de littearture comparee (sous direction) Paris, PUF, 1989 p:30.

14- Underwood (V.P): Rimbaud et l`Angleterre Paris, Nizet, 1976.

في أبطال تمثلات عقوبة النفي

الرواية العراقية المغتربة رحلة مضادة الى الوطن

فاطمة المحسن*

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن[1] برحيل البطل عن بلده لاسباب يكشفها في حواره: (كرهت ان ابقى في بغداد وانا لا ارى أمامي الا حرية مستلبة، وحقا مضاعا). ولكن هذا البطل يعود الى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطرا الى الاعتكاف عن الدنيا، مفكرا مرة أخرى بالرحيل، ومع ان محمود أحمد السيد مؤلف (جلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل او البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، الا ان هذه الفكرة لم تتردد في القص العراقي الخمسيني الا نادرا، ذلك لانها لم تكن تمثل في السابق واقعة يمارسها الكتاب كحل لازماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقي قدرا كبيرا من الدراماتيكية، الامر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بجدواها في عملين من أعماله (خمسة أصوات) و(المؤجل والمرتجى) ويؤكد مقابلها على فكرة عودة المرتحل الى وطنه، مع انه كتب كل رواياته في مغتربه، منذ ان غادر بلده في عام ١٩٥٥ لحين ما مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روائي نشره فرمان (النخلة والجيران) ١٩٦٥، كان يمثل اختبارا فعليا لذاكرة المهاجر في تخيل العودة الى الوطن، حيث تشف الاماكن والازمنة والروائح والحوادث لتاتلف في أصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين الى الوطن عبر الامساك بالعيني والملموس في الاماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجولت في ازقة بغداد الاربعينات، زمن نضوج وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الاثير في روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن في المكان القديم بما يضمر هذا المكان من امكانية على التفكك والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة اليه. حلم عودة المهاجر الى وطنه، يرشدنا السارد اليه في رواية لاحقة هي (المخاض) ١٩٧٤ بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح في الثانية (خمسة اصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة كعقاب لا ينتظر المثقف مقابله في الوطن سوى حياة السجن والضياع والتشرد والعوز. خاتمة روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تتوج هجرة المثقف ذروتها، لكنه في (المخاض) يتمثل موضوعة العودة الى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخارج ليبحث دون جدوى عن أهله وحيه القديم الضائع بين عمران حديث ونهضة مبتورة مشوهة، وهو موضوع يحمل بين منطوياته ما يمكن ان نسميه اسطورة العودة التي يتوهمها المهاجر. فالهجرة تضع الناس في منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البديل، ولا الرجوع الى ماضيهم المضاع، وكما لاحظ جون بيرجر في مبحثه عن الهجرة: «يدرك كل مهاجر في قرارة نفسه ان العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له ان يعود جسديا فانه لن يعود فعليا، لانه هو نفسه تغير تغيرا عميقا في هجرت»[2].

حلم العودة الذي ما ينى يلح على المؤلف في رواية اخرى (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندسا عاد بشهادة وطموح تذروه رياح الهزيمة التي لحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتوغل المؤلف عبر المزاوجة بين احباطين للبطل، في تحليل مجتمع العراق الستيني وهو زمنه في رواية (المخاض) ايضا.

رواية فرمان (المؤجل والمرتجى) الصادرة في عام ١٩٨٦ تنطلق في معالجة مادتها من موقع طالما بدا لقراء هذا الروائي مطويا ومؤجلا، بل مهملا عن عمد، ألا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث مقاربته لطبيعة المكان بدا وكانه أضاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت اضعف روايات فرمان واكثرها ارتباكا من حيث ترتيب سياقها ولغتها، مع انه يطرح من خلالها صراعات المنفى التي تلوح وكانها امتداد لصراع اجتماعي يجري على ارض الوطن أولا، وأن المعاينة لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للمنفى، وهذا جزء من استنتاجه الميلودرامي، قدر ما تحتاج الى الوقوف قليلا لتفحص تاريخنا، حينها نعرف متى يتحول الوطن الى منفى أو متى يتحول المنفى الى وطن.

* ناقدة من العراق تقيم في لندن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في المهجر يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات لابطال تمثلات عقوبة النفي التي يجري الصراع معها في رحلة العودة المضادة الى الوطن. فالمنفى حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد او مجموعة لتقصيهم عن وطنهم فترات محددة او ابدية. وسواء وقعت عقوبة النفي على المشتغل في عالم الادب قسرا، او اتخذها الكاتب موقفا من أجل الحفاظ على حريته، فهذا النفي يخلق شواهد على مضمونه الحدثي في نتاج الكاتب يقوم في المحصلة بوظيفة جمالية ليس أدل عليها مثل مخيلة وذاكرة تتحرك بين زمانين ومكانين يتبادلان المواقع في هذا النتاج حتى لو انكر احدهما الآخر، وفي تتبعنا لمسيرة فرمان وهو ابرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا في المنفى أطول فترة[٣] نجد أن الوعي الروائي لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير الى الوطن ولا تتخطى أسواره. لنقرأ فقرة من مقدمته لثاني مجموعة قصصية صدرت له منتصف الخمسينات تحت عنوان (مولود آخر) وهي أول عمل له بعد مغادرته العراق, يقول في هذه المقدمة «الغربة قطيعة، ليست وجدانية بالطبع، ولكنها أشبه ببتر او تخريب أعز حاسة فيك... الذاكرة، فتجعلك لا تواكب ولا تستوعب صورا وتجارب أخرى، ولا تتعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع نماذجك القديمة، ولا تتبنى ـ عبر المراقبة والرصد، عبر المخالطة والمعايشة، عبر المعاناة المشتركة، وصيحات الغضب والتحدي، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من خلال الاغاني والنكات، والاعياد والمهرجانات، عبر المأكول، والملبوس عبر المحمود والمذموم، عبر المرئي والمسموع، وعبر الف قناة وقناة ـ لا تجعلك عبر كل ذلك تبني ما كنت تحس في البداية، بأن القدر نفسه، الطبيعة ذاتها، وكلتك بأن تصوره، وتعبر عنه وتكرس حياتك له».[٤]. بيد أن فرمان واجه في رواياته الثماني التي كتبها في موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التي يتحدث عنها، ومنطق هذه الذاكرة مدرجا بأقيسة التجربة والمعرفة. فالماضي الساكن باندماجه في احساس الحاضر يصبح فاعلا لما للحاضر من قدرة على خلق ممكنات فعله الجديدة، لان الذكرى في البرهة التي تتحقق على هيئة ادراك تكف عن ان تكون ذكرى مجردة لتغدو ادراكا جديدا للاشياء كما يصفها هنري برجسون في مبحثه عن الذاكرة[٥] على هذا النحو نستطيع أن نجد في رواية فرمان منذ (النخلة والجيران) تلك النقلة النوعية التي تتمايز عن المحاولات الروائية التي سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أخصبتا ثقافته في الحياة والقراءة وهو بعيد عن وطنه: فترة اقامته في مصر حين أكمل دراسته واصبح على تماس مع تقاليد الرواية التي وصلت فيها مصر نهاية الاربعينات ـ مرحلة اقامته في القاهرة ـ درجات من التطور، ثم فترة الاقامة في موسكو وكان خلالها مترجما ومتابعا للمورد الذي اعتبره القصاصون العراقيون بين اهم مصادرهم الا وهو الرواية الروسية.. خيار فرمان القصصي وخيار الكتاب الذين لحقوه الى الغربة، كان قائما على توجه رحلة خيالهم الى الوطن وصورته المحملة بوعيهم الجديد وتمثلاته، ومع ان الرهان في البداية لدى فرمان والذين اعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقي، وهي نزعة تحمل في وجه من وجوهها حنينا مبرحا الى الوطن، او انها احدى سمات الكتابة عند ادباء العالم الثالث المنفيين، كما يصفها ادوارد سعيد في موضوعه (المنفى الفكري)[٦] بيد ان من المهم ان ندرك ان العديد من تلك الاعمال لم تكن محض تشبث بالماضي، بل تتبع لجذور الحاضر عبر رحلته المعاكسة الى الماضي، معتمدين على ما آلت اليه الذاكرة في مرحلة انتقالها من التخيل المحض الى محاولة ادراك مكونات الوعي الاجتماعي في سيرورة تشكله. وكان لابد والحالة هذه من ان تنضفر مع صورة العراق ترديدات الذات المقصية واسئلتها المحرقة وشكوكها وطريقة تنظيمها لاسباب ونتائج الصراعات الاجتماعية. ولم تكن مهمتهم الالتفات الى المكان البديل (المغترب) الا بشكل مبتسر ومن خلال تقصي الحالة العراقية فيه، وبقي هذا التقليد ساريا لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين في التسعينات الذين كانوا اكثر استعدادا للتفاهم مع المكان البديل وتمثل عاداته وقيمه ورصدها روائيا.

واقعية تعيد تجديد نفسها

إن زخم اسئلة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التي حاول الكتاب المغتربون مناقشتها بعيدا عن الرقابة وبصيغة جديدة، لم ينتج جديدا على صعيد الشكل في رواية الستينات والسبعينات التي كتبت في الخارج، فكان الكتاب اكثر تمسكا بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمها الذي تركوه في بلدهم. والواقعية كانت من بين اكثر المباحث التي انشغل بها النقد العراقي، كما انشغل بها النقد العربي والعالمي. ويذكر عبدالاله احمد في كتابه (الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية) ان ابرز القصاصين الخمسينيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها الا ان تلك الكتابات تكشف عن فهم شابه غموض واضطراب كبير[٧] ويشير زهير شليبة في اطروحته عن غائب طعمة فرمان الى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود امين العالم في عام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص واقعية من العالم العربي) صدر عن دار النديم في القاهرة وفي مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما للواقعية الجديدة كمدرسة أدبية يمكن ان نجدها متجسدة في النظرة الموضوعية للحياة والانسان[٨]. بيد ان مفاهيم فرمان الفكرية وتصوراته الجمالية تغيرت في الفترات اللاحقة، ولكن منطلقات روايته الاساسية بقيت كما هي، يحكمها نازع التوجه الى الناس والبسطاء منهم على وجه التحديد. فشخصية البغدادي الغفل، الرجل التلقائي الذي يكتشف العالم بذكاء فطري وطيبة وعفوية، لا تظهر في معظم اعمال فرمان فحسب، بل هي حالة روائية تتوارى خلف الاعمال برمتها وتحدد

سيكولوجيا الموقف الروائي اصلا، وهذه الحالة وان كـانت تجسد شخصية المؤلـف ذاتها، فهي تتعدى التجسيـد الى ما من شـأنه ان يجعـل مناخ تلـك الاعمال التـي تبدو على درجـة مـن الحساسيـة والـذكـاء والبصيرة الاحترافية، منـاخـا تشـوبه سمات سـاذجـة مقصودة، وانشداد خفـي، وهي ميزات تشكل بمجمـوعها سرا من اسرار صدق اعمالـه ونجاحها. ابتعـد فرمـان قدر ما يستطيـع عن ازمـات المثقف وتهويماتـه حول الـذات الفرديـة، وكان في روايتـه (خمسة اصوات) التي يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يرقب شخصياته على مبعدة، ويحاول بمزاجه الفكـه تعرية تلك الهشاشة التـي تقبع خلـف قناعـاتهم وتدور حـولها تصوراتهم. ان خيـاره للاسلوب الـواقعي مع محاولته في بعض الروايـات تخطي حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الاحساس بالـواقع كحالة متحركة، وليس وصف التجربة الانسانية او الحكم عليها. انه في حيثياته يمثل خيار مرحلتـه التي تـرى في النتاج الادبي تـواصلا مـع توق المثقـف الى التعبير عن هموم الفئـات الشعبية ومزاجهـا ولغتها، والتـأكيد على محلية الادب بعكس هوية الواقع وتضاريسه.

كانت دورة الـوعي القصصي الممتدة عبر حقبة ثقافيـة ناهزت الخمسين عامـا او يزيد لحين ظهـور الرواية بصيغتهـا المتطورة في العراق، تتمركز حـول تلمس ما يمكن ان نسميه القوة الـدافعة للفن كشرط للتغيير الاجتماعي. فـأضحت الواقعيـة الانتقادية كمـوقف جمالي مـرادفة لـلاعتراض السيـاسي ومعبرة عـن تطلعات النخبـة المثقفة في نزوعها الاخلاقي سواء في السياسة او الادب. ونحسب ان مجتمعا مضطربا مثل المجتمع العراقي يصعب ان تستقر فيه تقاليد روائية تنشغل بتأسيساتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكاتب والصراع السياسي المرير يقلل ليس فقط من فرص الانماط المستقرة للكتابة والرواية ابرزهـا، بل يتحكم في مصائر الكتاب أنفسهم. لان الادب العراقـي دخل من بـوابة الوعي السيـاسي، فكانت عـواصف الهزات السياسيـة تحصد أمن واستقـرار الكتاب وتتحكـم في نوع عطائهم. ان مـن المجدي والحالة هذه الافتراض بـأن شروط الكتابة الروائية تستدعـي فوق هذا وذاك تأسيسات سوسيـولوجية لفهم طبيعة المجتمع، وفي الحالـة العراقية بقيت الدراسـات قاصرة في هذا الميدان قياسا على مصر التي قصدهـا فرمان لينشغل اول ما ينشغل فيها بدراسة الادب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقي، فكتب في الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الادبية او التي تمزج الادب بالسياسة واصدر كتابه المعروف (الحكم الاسود) عن الفترة الملكية في العراق [9] ولم تؤهلـه تلك المحاولات لان يصبـح باحثـا مكتمل الملامح، ولكنها رشحتـه لان يكون روائيا على قرب مـن المهمة التي اوكلها الى نفسـه او اوكلتها الطبيعـة اليه حسب تعـريفه السـابق. ولعل هيمنة الشعـر على الاجناس الادبية الاخرى اضعـف امكانية تأسيس تقـاليد روائية راسخة في العراق، ولكن المفـارقة ان الشعر بقي حقلا مستقلا بمجراتـه الجمالية التي لا تستطيع اختراق حقل الرواية الا في بعض التجارب الستينية. استقرار السبعينات النسبي داخـل العراق، لم يـؤسس روايـة خـارج مأزق الحدث السيـاسي، فكانـت روايات الاغتراب والهزيمـة تستجيب الى مجازفـة الخروج على التقاليد الواقعية، ومحاولة الاقتراب مـن المنظور الذهني للكتابة الروائية او تهويمات الشعر وهي في العمـوم لم تترك علامة فارقة، في وقت استطالت واقعية الخمسينات لتشمـل مرحلة متأخرة لاعلى يـد كتابها الاوائل فحسـب ، بل على يـد الجيل الستينـي وما تـلاه. وربما كان للتجريب في الفن الروائي هامش صغير استخدم للتمويه على القـول السياسي، في حين كـانـت التقاليـد الـروائية بصيغتهـا الواقعيـة بحاجـة الى اشباع لمنظـور البيئة والشخصيـات والحدث التاريخي المعاصر.

الـرواية العـراقية التـي بدأت على يـد غائب طعمـة فرمـان في الخارج، كانت تحاول ان ترى الى العراق من منفاها البعيد في اوضح صورة، فكانـت استعادة الوطن تقتضي الوقوف عنـد زمن المغادرة الفالـت من يـد المهاجر دون رحمة، لـذا كان فـرمان وفيـا ليس الى ماضيه الشخصي فقط، بل الى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها في الخمسينات حين غـادر بلده، فكـانت روايـاته مـن حيث التجـربة الروحية والاسـاليب الفنية امتدادا للتجارب القصصيـة التي كتبها وزملاء مـرحلته، وكأنـه يستعيد ما فـاته مـن تطوير لـواقعية لم تستكمل ملامحها فنيا على هيئة رواية.. وبكلمة اخرى كانت روايته تسعى الى تأسيسات لرواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن ان تمثل الواقع في مشهد واسع.

يضـع محسن الموسـوي في كتابـه (نزعـة الحداثة في القصـة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت في العراق الى عام ١٩٥٨ الا انـه يحسبهـا على هـامـش القصـة القصيرة، اي انها تفتقـد الى مقومات الروايـة الفنية (النفس الطويل والمثابـرة) حسب توصيفه لتلـك المقـومـات: (لـذلـك كان الحل الـوسـط الـذي بـدأ بيننـا في الخمسينات، هـو اعتماد القصة الطويلـة، التي لا تكتفي بـاصطياد لحظة، او تجميـد موقـف او اقتطاع شريحة، بـل تتوسـع في ميدان أرحب، في سلسلة متقـابلة من شخوص محدديـن في موقف محدد، يتعامل معهـم القاص بمركزيـة عالية)[10]. هل نستطيع والحالة هذه تصور ان المهـاجر في استقراره النسبي خارج بلـده اكثر قدرة على انتاج الـرواية مـن مجايليه داخـل الوطـن؟ لعل المكـان الجديد بحمولته الثقافية يرفد مـوهبته بالقدرة على التبلور، او ان استقرار الكـاتب الشخصي في المغترب سـاعد على الشروع بـالعمل الـروائي العراقـي الاول، ولكن الـوقت بعـده لم يتأخـر كثيرا داخل العـراق وخارجه لتظهر روايات اخرى عراقيـة لكتاب من جيل فرمان ومن الجيل الستيني.

التاريخ مرويا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسـب الاعمال الروائية التي كتبهـا العراقيون في الـداخل والخارج الى جنس مـن الروايـة يطلـق عليـه الروايـة التاريخيـة، بيد ان الاحداث التاريخيـة تشكل اهم انتباهـات هؤلاء

الكتاب، فـأزمنة الـروايات وأحداثهـا وطبيعة شخصيـاتها تشكل ارضية للتعرف تاريخيا على اضطـراب الحقب السياسية في العراق. مع ان تلك الروايـات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بـل هي تأخذ من التـاريخ مشاهـد مقتطعة ما يسـاعدها على أن تفسر مـوقفا او توجـه النظر نحـو مضطرب سيـاسي خطير، ولكنها مـن النادر ان تطرح شخصيـات تاريخيـة تؤثـر في الاحداث، بـل هي تستنطـق شهـودا لا قـدرة لهم على احـداث تـأثيرات فـاعلـة في الصراع الاجتماعي. ان مـأزق شخصيات هذه الـروايات في الغالـب، نتيجة لتلك الاحتدامات التـاريخية التي تجعـل الناس امـا ضحايـاها او متورطين في مشكلاتها.

يحقق التـاريخ كـوقائع يومية حضورا في الكتـابة الـروائية العـراقية عمـوما، وفي النتـاجات التـي ظهرت في الخارج على وجـه الخصوص. وهـذه الوقـائع التي عاشهـا الكتاب على هيئـة حروب وانقلابات وثورات وتمردات تركت أثرا عميقا في وجدانهم، وحسب لوكاش (يقترب التاريخ من الناس في المنعطفات الخطيرة حتى يغدو تجربة جماهيريـة). (١١). ولعـل الاحساس بـالتاريـخ كتجربـة جماهيرية أوضـح ما يكـون عليه في الحاضر العـراقي، وهـذا يفسر ظهور مجمـوعة كبيرة مـن الكتاب العـراقيين في الداخـل والخارج الذين يجدون في تجاربهم الشخصيـة مادة تصلح للتدويـن روائيا، فهناك ثلاثـة اجيال شـهدت احداثا جسامـا في فترة تبدو اقصر عمرا من تطـوراتها المتسارعـة، انقلابـا وانقلابـات مضادة، صراعـات واحترابات وتنافسـات وتناحرات بين الطبقات والفئـات والمصالح المتضـاربة، ووصلـت الاحداث الـذروة خلال العقـدين الاخيريـن متمثلـة حـربين وتهجير مجمـوعـة كبيرة مـن السكـان وهـروب ومغادرة اعداد ممـاثلة من الناس الى الخـارج. وبقدر مـا تشكل تلك الاحداث مـادة ثرة لتحريك دواعـي الكتابة الـروائية، الا انها تحدد اطر المخيلة بمكونات واقع يحوي مـن الغرائب ما يظن انها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العـالم الظاهري المتعدد الاوجه من مكامـن قابلة للتأمل والتمحيص. ان معضلـة استيعاب الروائي للحـدث التاريخي تحتـاج بين مـا تحتـاج الى فترة زمنية لاعتمالـه معرفيا ونفسيا، وهـي تناقض رغبة عارمة بتسجيلـه قبل ان يفلت من الذاكرة بأحداثه المنظورة، أحداثه التي مازالت ماثلة امام الكتاب كتجربة خـاضوها وحددت مصيرهـم ومصير وطنهم التراجيدي. كما انها تحتاج الى فترة طويلة للابتعاد عـن النظرة الفزعة الى فكرة المنفى او الاقصاء عن الوطن التـي تنعكس على رؤية الكاتب للحدث السياسي بـاطاره التـاريخي. والتناقـض الحاصل بين احسـاسـهم بأهميـة تجاربهم الشخصية التي تـرقى الى النمـوذج الاستثنائي، وبين وعـي الحدث التاريخي بـآلياتـه المعقدة، جعلـت معظم هـذه الاعمال يفقد القـدرة على ايجاد معادلـة ناجحـة بين الطرفين وعلى وجـه الخصـوص لـدى الجيـل الشـاب مـن الـروائيين المغتربين. والسؤال الذي بقـي معلقا في اطار الرواية العراقيـة: كيف ننظر الى التاريخ بـاعتمال احداثه داخل الـذات الفردية، وفي شموليـة آلياته كحالـة مستقلة؟. او كيف يقيض للمبـدع الجمع بينهما عبر نماذج من الاحـداث والشخصيات المركبـة في نسيج تتنـافذ فيـه عناصر المعرفـة والخيال والحدوس الشخصيـة؟. يبرز في روايات الكتـاب الذيـن غادروا الوطن في فترات متـأخرة، شعور طـاغ بثقل الحدث السيـاسي الـراهـن: الحروب والتهجير، السجـون والاعـدامـات والخوف الذي يلـف العراق في كـل زاوية ومنعطـف، في حين يلجأ الـروائيون الـذين غـادروا الوطـن في الفترات الاولى الى الخوض في المشكلات التي غـدت اقرب الى تاريخ مروي، فروايـات فرمان على سبيـل المثال، مـرت على الاحداث المهمـة في حيـاة العراقـي بهدوء واسترخاى منذ الحرب العـالمية الثانية حتـى منتصف السبعينات، الزمن الـذي جرت فيه احداث آخـر رواياته (المركب) التـي نشرها قبل وفـاته بسنتين، وكـان فرمان يتـابع الازمنـة التاريخيـة التي تعـاقبت على العـراق وغيرت نسيجـه الاجتماعـي وسيكولـوجيـا أناسـه، ولكنه لا يحتكـم الى التاريخ المجـرد او الوقـائع والاحداث التـاريخية في طـرح استدلالتـه الروائيـة، بل هـو شديـد الاهتمام بشبكة العـلاقات الاجتماعية التـي تنتجها مـراحل معينة مـن هذا التاريخ. اي انـه معني بمراقبة السلوك البشري في مفـاصل تحوله الضـاغطـة، فتبدو الاحـداث التاريخيـة وكأنها مقصيـة عن السرد بتعمد، والاشـارات التي تدل عليها تحصر الحدث بين قـوسين كي تمنعه من الافصاح عـن زخم فاعليته. تتجه نظرة فـرمان في اغلب رواياتـه الى قاع المجتمع الـذي تسير حركته نماذج وقيـم وعادات وصراعات انسانية، ويتابعه في ايقاع مواز لايقاعه، اي انه لا يسقط وعيه على وعـي شخصياته، بـل يبني قـوة منطق شخصياتـه من بداهة وجـودها ضمن زمن ومكان يكسبها هـوية محددة ويجعلها قابلة للمعاينة والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج في دراسته رواية (النخلة والجيران) بأن (ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو ادراكها العميق لمعنـى التاريخ الحقيقي، الذي لا يقرأ في ظواهـر الاشياء او في ثنايا الارادة الطيبة، بل في مستوى تطـور العـلاقـات الاجتماعية، الـذي يصـوغ البشر فكـرا وارادة وسلوكا) (١٢).

لعل برهـان الخطيب الذي غادر العراق نهايـة الستينات، أكثر الكتاب في الخارج الـذين اولوا تصـوير الحدث التـاريخي اهتماما واضحا، هذا الحدث في اغلـب روايات الخطيب، مركز تـدور حوله حبكة الـرواية، ويرسم الكـاتب ملامـح شخصياته ووقائعـه من خلالـه، ثلاث روايـات صدرت للخطيـب بين عشر روايات، تتـابع الشخصيات ذاتها في مكان محدد وفي زمان معلوم، بين الحلة مدينة الكاتب وبغـداد يؤرخ الخطيب لثلاث حقب متتاليـة في عهد العراق السياسي الحديـث: الملكي والجمهـوري في طوريـن منه. وجـزءاها (الجسور الـزجاجيـة) و(ليلة بغـدادية) يصفـان احداث ١٤ تموز وانقلاب ٦٣ الـدامي على التوالي. كـل تمثلات العمل تنصب حول ابطال يشاركون في صنع يوميات تلك الاحداث متجاوبين مع ايقاع

الشارع في فورات الغضب والافراح. يتابع الكاتب توترات الشد والجذب في انقسامات السلطة والاحزاب، ولكنه لا يضع قوالب جاهزة تمثل الفئات السياسية والاجتماعية، بل هو يستخدم الذاكرة في تحديد ملامح شخصياته التي يجهد ان يظهر الجوانب الحية المتحركة او المركبة فيها. فكل شخصية تتجاذب او تتنافر مع الشخصيات الاخرى وفق مزاجها النفسي وظروفها وقناعاتها ومصالحها، ونستطيع ان نجد بين الفئة الواحدة او الحزب الواحد شخصيتين تتصادمان اخلاقيا مع ما يجمعهما من مشتركات المبادىء والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث في ملفات مراحل سياسية تردد القص العراقي في الداخل الخوض في تفصيلاتها بصراحته ووضوحه ولعل الفرصة التي وفرها العيش خارج العراق جعلت روايته خارج اطر المساءلة الرسمية، وهذا الامر في جانب منه قد يؤدي بالكاتب الى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع ان ينجو على مستوى فحص النموذج الانساني في الاقل، ان لم يستطع تماما تجنب الانحياز في الموقف السياسي والفكري. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر في روايته منعها من ان تكون مجرد تسجيل امين للاحداث، فهناك تعدد في المنظورات النفسية التي يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والاحداث، مع ان الاطار الذهني العام يتحرك على سلم قيم واحد. في رواية برهان الخطيب عفوية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات النماذج الحديثة للرواية ولا تقف امامه عقبة الاسلوب الادبي، ويهمه ان يشرك القارىء في متابعة احداثه ونمو شخصياته، وكل جزء في روايته ينتهي بخاتمة تشويقية تضع قارئها في منتصف ذروة لم تكتمل. فتبدو الاثارة من مقومات اعماله التي تقترب في احيان كثيرة من ملمح القص البوليسي. ولكن المجتمع في هذه الاعمال يبقى مرصودا ليشكل البؤرة التي تتجمع حولها كل مقاصده الروائية.

يبدو برهان الخطيب في انشغاله بالمكان والبيئة وتفصيلات تلك العوالم الضيقة لبلدات مثل كربلاء والحلة، كمن يحث الذاكرة في رحلة تمتزج فيها السيرة الذاتية بالتخيل، ولكنه من جهة اخرى يحاول ان يجعل التفسير والتمعن سيسيولوجيا يتقدم على الوظيفة الادبية للنص دون ان يفقد القارىء مناخ المتعة والاثارة الذي يحرص على توافره.

الاحساس بالحاضر، بما يحويه من توترات قصوى، دفع الرواية التي كتبت في الخارج الى العودة الى التاريخ كوقائع مفسرة لما هو مبهم في هذا الحاضر، لذا تغدو العلاقة بين حدي الماضي والحاضر احدى مكونات هذه الكتابة، وربما يكتشف كتاب الخارج بحكم ابتعادهم عن وطنهم، ان ماضيهم الشخصي جزء اساسي من خزين الذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كبيرة وحاسمة، وفي المقدمة منها تجاربهم في السجن ومشاركتهم في العمل السياسي،. وتحملهم لمشكلات الفصل من الوظائف وغيرها من المظالم التي دفعتهم الى مغادرة العراق. مشهد الواقع المضطرب المحكوم بمأزقه التاريخي، هو الخلفية التي استخدمتها الرواية التي كتبت في المنفى، وهي وإن استطاعت ان تنجو في احيان كثيرة من الطريقة الميلودرامية في العرض، وتقارب الحياة بتفصيلها، فالفضل يعود الى ادراك كتابها ان الرواية ليست عرض حال ومرافعة ودفاعا عن قضايا المظلومين، بل هي معرفة سوسيولوجية بالمجتمع وقدرة على اثراء الترابطات بين مدركات هذه المعرفة وتقنية الرواية من جهة والمتعة التي ينبغي ان تتوافر في اي مادة فنية من جهة اخرى.

من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم الذين كتبوا الرواية في المنفى، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الامر الذي ادى الى تقارب خطابهم كمنظومة افكار وتطلعات، وان اختلفت صيغة التعبير عنها. بمقدورنا ان نقول ان فن الرواية كان من بين اكثر الاجناس الادبية التي زاد الاقبال عليها انتاجا وتوزيعا بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينات، كما هو الحال في أدب الداخل في العراق والادب العربي عموما، ولكن الرواية غدت في عرف الكاتب المنفي، حاجة يفرضها الصمت الذي يلف قضية القمع في العراق، كما وجد فيها بعضهم تأكيدا لمواطنتهم ووسيلة للتواصل مع بيئتهم وذكرياتهم او هي بكلمة: مقاومة لاجراءات السياسي في تهميش المثقف ونفيه عن بيئته وجمهوره، وقطع سبل الابداع عنه. يقول فرمان في مقابلة معه: «ماذا يريد هؤلاء الذين جعلوك غريبا؟ انهم يريدون ان يجعلوك صفرا، مجمدا، مهملا، بلا صوت، لكنك ان استطعت بشكل من اشكال النشاط ان تتحداهم وترفع صوتك، فهذا يعني انك افشلت لعبتهم»(١٣).

مهما يكن من أمر فان الروايات الكثيرة التي ظهرت خلال العقدين المنصرمين راكمت تجارب روائية منوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تضعها في مقدمة الاعمال الروائية العربية القليلة التي يشار اليها. بيد ان الاهتمام الذي أولاه كتاب العراق في الخارج الى الرواية وعلى وجه الخصوص في السنوات العشر الاخيرة يأتي ضمن محاولات تجاوز التقاليد الراسخة التي يتقدم فيها الشعر على كل الاجناس الادبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحفيون بل والرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة ادبية او فنية، ولكنهم نجحوا في ان يقدموا اعمالا قصصية متميزة. ومن المجدي ان نتذكر بان هناك ما يزيد على الاصدارات الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق، اضعافا مضاعفة صدرت داخل العراق، وهي تكاد تتساوى في دوافعها مع اصدارات الخارج والتي ارتبطت بأحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطيرة في الحياة العراقية، كما انها تتشابه ايضا في تفاوت مستوياتها بين اعمال جيدة واصدارات عابرة، فرضتها حاجة آنية.

كانت المادة الروائية تتمحور لدى الكتاب الذين خرجوا مطلع

الثمانينات وعلى وجه الخصوص، الاجيال الجديدة، حول منطق الهجرة ذاته ودواعي الاحساس بكارثة الرحيل، انهم مهتمون بترتيب الايام التي سبقت انفجار مرجل الاحداث على هذا النحو الذي احدث دويا في حياتهم، فلاحقت رواياتهم زمنا يسبق زمن الرحيل، في وقت غدت مصائر ابطالهم الشخصية عند درجة غليانها القصوى، ونقاشهم الروائي يمس حافة الجدل الايديولوجي حول قيمة الوعي الجماعي والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الحرية ومشاكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعي والديمقراطية الى ما اليه من اسئلة تكاثرت وتشعبت بعد الغربة والكوارث التي تتالت على العراق. وهكذا تلوح روايات ظهرت في الخارج، كما لو انها ردود فعل ابداعية على صمت الاجوبة الايديولوجية. فأبطال رواية فاضل الربيعي (عشاء المآتم) على سبيل المثال، يدورون حول انفسهم للخروج من مأزق المصير الذي ينتظرهم عشية مغادرتهم العراق في زمن واضح ومحدد بأطره الواقعية التي تفصح بتفصيل دقيق عن تضاريس المرحلة. وهم يجادلون خوفهم حول موائد الكحول ليغيبوا عن وعي ينذرهم بالموت او الرحيل. في هذه الرواية وعدد من الروايات التي سبقتها ولحقتها، نستطيع ان نلمح وطأة الوعي السياسي والافكار والتوترات اليومية في تحديد مسار الاسلوب. فالكاتب ينوء بحمولة قضية يريد ان يفصح عنها امام العالم. فهو يسمي الاشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بحذافيرها ويتحدث عن الوقائع الغريبة لعراق يتقدم الى الكارثة بخطى ثابتة. انه معني بنقل معلومة عبر حوار شخصياته ومواقفها، وبدون ان يغفل الجانب الدرامي في العمل. بيد ان تمثلات الرواية الفكرية كانت اعجز عن ان تنقل خطابها من مستوى وعيه الحدسي الاول، الى مستوى فهم يطور آليات هذا الوعي، فابطاله يرددون مندهشين اسئلة العاجز عن فهم الحصار الذي يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية اسئلته الرواية ووضوحها يبدو خطابها محصورا بقارىء يتقاسم والكاتب التاريخ القريب، إنها موجهة الى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق ان واجهها.

ويختلف ما قاله فاضل الربيعي في (عشاء المآتم) عن الذي اراد ان يقوله موسى السيد في روايته الاولى والاخيرة (ايام من اعوام الانتظار) ١٩٨٢، فالاول كتب ما يشبه اليوميات لتجربة شخصية في اطار روائي، والثاني حاول ان يكتب رواية بأفكار وتخيلات عن الواقع اليومي واحداث الحرب. الخيال الروائي عند الاول ناقل وعي وأحداث، وهو عند الثاني غاية اراد ان يوظف من اجلها الاحداث. فموسى السيد حاول وضع مقاسات روائية على غرار كتابة جارسيا ماركيز، الامر الذي احدث هوة ملحوظة بين واقع طازج ومتحرك ويحتاج الى ادواته الخاصة، وبين منطق رواية محجمة بأسلوب لا يناسبها. ولكننا نستطيع ان نلحظ بأن حوارات وتداعيات الابطال في الروايتين هي اقرب الى لوعة القول التحريضي المباشر، وهو مشكل اعاق رواية فاضل الربيعي من ان تنمو كحالة فنية بعيدا عن مهمتها السياسية، فأسئلة ابطاله الملتاعة الفزعة حصرتهم في زاوية سدت عليهم منطق التنوع في النبرات التي تفترضها الرواية. ومنعت محاور العمل من الاشتغال بتفاعل فيما بينها لتخرج الرواية من مهمتها الانية وتضمن لها خطابا يصمد ازاء عوارض انتهاء مرحلته. في حين بقي السيد في روايته (أيام من أعوام الانتظار حائرا بين محاكاة نبرة الفانتازيا وبين لغة التحريض السياسي المباشر.

منتصف الثمانينات اصدر فاضل العزاوي روايته (مدينة من رماد) وهي الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و(القلعة الخامسة) و(الديناصور الاخير). والروايات الثلاث كتبها في العراق، روايته هذه وثيقة الصلة بـ(القلعة الخامسة) التي عدت من الروايات اللافتة في الستينات، فالمكان الذي اختاره في الروايتين، السجن، مختبر يطلع منه القمع بأشكاله القصوى، ولكنه في الرواية الاولى اكثر رحمة من الزنزانة الانفرادية التي يواجه فيها بطل الرواية الثانية الموت. الجديد في رواية (مدينة من رماد) محاولة اقتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهي تحكي عن علاقة بين جلاد وضحية، وتظهر التقاطع الجوهري بين مفهومين مختلفين في النظر الى العالم، بيد ان تلك العلاقة تختل حين يحاول الطرف الاقوى الجلاد، التماهي مع الضحية. كيف يحصل الامر؟ ذلك ما يحاول ان يتتبعه العزاوي من خلال مغامرة ضابط الامن الذي يخترق حياته سجين تربطه به صحبة وذكريات قديمة. وكيف تدرج به الامر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التي تعلمها في كلية الشرطة، الى الانحدار في هوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: (ان تضرب وتضرب حتى تهدم آخر حجارة في الحاجز الاخير) كما يردد. ولكن اشكالية اللقاء بهذا السجين اعادت تنشيط الهموم الانسانية التي انطمرت في اعماقه. فاضل العزاوي يطرق موضوعا مهما تناولته الرواية العربية في اعمال قليلة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبطل شخصية ملتبسة في مكان وزمان استثنائي، ولكن الرواية تمس مسا خفيفا مشهد التنوع السيكولوجي للشخصية ذاتها على الرغم من اهميته القصوى هنا، لان الحدث بقوة دراماتيكيته يبدو وكأنه يقدم مادته الجاهزة التي لا تحتاج الى تعب الكشف عن مكنوناتها، فثمة قارىء ينبغي ان يدرك هول الجريمة، وثمة احداث يجب ألا تمحى من الذاكرة.

بعد بضع سنوات اصدرت هيفاء زنكنة روايتها (في اروقة الذاكرة) وهي سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصي وسبق نشرها كوثيقة ادانة لجرائم نظام بغداد في صحيفة (الجارديان) البريطانية. العمل يؤرخ للفترة ذاتها التي كتب العزاوي عنها احداث روايته وتتحدث قبل هذا وذاك عن تجربة سياسية مشتركة هي تجربة الكفاح المسلح لقوى اليسار في العراق نهاية الستينات ومطلع السبعينات، واهم ما فيها تجربة الكاتبة كمناضلة خاضت غمار هذا العمل، وكانت حصيلتها، كما يحدث في الواقع العراقي

باستمرار، مواجهة بين جلادين وضحية. هذا العمل يعفينا من تعب تصور الكيفية التي تعاطى فيها الكاتب مع ذكرياته، او هكذا يبدو للوهلة الاولى، لاننا على مستوى حرفية النقل قادرون على التثبت من واقعية الاحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائي في طريقة الترتيب والحذف وانتقاء زاوية النظر واسلوب المعالجة.

تقول الكاتبة في صفحات عملها الاخيرة (ما نكتبه الآن، ليس هو ما حدث بالتأكيد، انه اشارة مبهمة الى ما حدث. خلط للاوهام والصور المتخيلة، حلم بامكانية ما كان سيحدث). من اجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية مموهة على لسان صديقة تركت اوراقا عند الراوية. وسنجد في كل مسرى العمل تلك اللعبة التنكرية التي تحتمي المؤلفة فيها خلف اقنعة القص لتتحرك بحرية بين مسافة خيالها وابلاغات ذاكرة تلح عليها، تبدو العملية محض تطهر او تحرر من كابوس الماضي كما وصفتها محررة (الجارديان) ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب في المحصلة اداة فحص لمكوناتها، لان هذا العمل يمكن ان يحتمل وجهتين للمعاينة: التجربة السياسية مشخصة في زمن لاحق كمقولة اخلاقية، والحالة القصصية بعيدا عن عامل تأثيرها السياسي. المستويات السردية في كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف في النقد. عن المذكرات العادية. فهناك حكايتان في المقام السردي لهكذا نوع من الكتابة يشير اليهما جيرار جنيت [١٤] في كتابه خطاب الرواية: حكاية اولى خارج القصة (وهو مستوى ادبي يعالج فيه الكاتب مادته) واخرى داخلها (الاحداث المروية في تلك المذكرات). البناء الروائي هو الذي يوحد بين هذين الجانبين ويمسك بزمام القص في عملية متكاملة. وفي رواية هيفاء زنكنة يتشظى بناء الازمنة والامكنة في الاطار العام للمادة لكي يخدم عملية الانتقاء ويوحد هدفها، ولكنه من جهة اخرى يخلخل بنية يمكن ان نسميها رواية متكاملة في افتقاده هارموني التوافق بين بعدين احدهما واقعي وثائقي، وآخر خيالي لا يحل فيه ولكن يبقى خارجه. وعملية التوافق محض تكنيك جعل من هذا العمل اقرب الى مشروع روائي تناثر في خاطرات موزعة. فليس هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا احداث تكتمل في ترابطها، بل هناك نتف احداث وشخصيات تضيؤها عتمة الذاكرة في ترددها بين الافصاح والاضمار.

معظم الاعمال الروائية التي صدرت في الخارج كما اشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكتاب في اغلب نماذج هذه الاعمال، تنتقي التجارب الاكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت وراء عملين اصدرهما زهير الجزائري الاول عن ايامه مع المقاومة الفلسطينية في اغوار الاردن صدر في السبعينات وتحت عنوان (المغارة والسهل)، والثاني كتبه في الثمانينات واعاد كتابته في التسعينات تحت عنوان (مدن فاضلة) وهو عن تجربة الكفاح المسلح في كردستان العراق، محور الرواية يدور حول معركة حوصر فيها الثوار بين الجبال والوديان وابيدت اعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا مهيئا لوجهة التعميم الايديولوجي، اي انها تقدم امثولة في الصمود والتضحية، مع ان الشجن في هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشاريع لثوار تكتنف اعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز الفارق بين رواية هيفاء زنكنة ورواية الجزائري، فالكاتبة لا تتذكر من ماضيها الايديولوجي فترات تستحق التمجيد في حين يبني زهير الجزائري خطاب روايته على هذا الاساس. وكانت عدة الكاتب لغة اراد التعويل عليها في طرح افكاره، مهملا جوانب مهمة في العمل، وفي المقدمة منها حرية الشخصيات في النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لا يدرك الا البهي في نماذجه، فهو يتعامل معهم بمحبة رفاقية سدت عليه قدرة ادراك الجوانب الكلية اي المركبة في الشخصية الروائية، تلك التي تعدل الحقيقة وتدقق في ميزانها.

الرواية حسب افضل نماذجها، منظومة معرفية لا تحصر بالادب وحده، بل بعلم الاجتماع وسيكولوجيا البشر وربما تخصب بذاكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تنتج رواية سيرة ذاتية او سيرة كتلة ومجموعة او فئة، ولكن اكثر التجارب خصبا لا تستطيع ان تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرك على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية، وفي الظن ان قوة التراجيديا في التجربة الشخصية للافراد في بلد مثل العراق، تحرض على القص وتدفع الكتاب الى اعتبار تجاربهم الشخصية حالات جاهزة او وثائق تاريخية، وهم ليسوا على خطأ في هذا الامر، بيد ان الروايات التي تبقى في الذاكرة تلك التي تنظر الى المجتمعات والتجارب بشمولية تتعدى التجارب المحدودة.

وأيا تكن تعبيرات الرواية الاسلوبية التي كتبت في الخارج، فان كتابها، في اغلب الاحيان، يستندون الى نواة ثابتة تحرك زمام وعيهم، وهم يحملون سمات الكتلة او المجموعة التي تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وان اختلفت التفاصيل. ان قولهم الروائي محكوم بوعي مركزي يسير ثقافتهم التي تعاني من الانغلاق على نفسها على رغم الفرص التي توافرت لها من خلال احتكاكها ببيئات اخرى، وثمار هذه التفاعلات تلوح الآن وان بشكل بطيء غير ملحوظ على صعيد الرواية. ويحضرنا هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللساني الذي يغمر الوعي الثقافي ولغته ويعمل عند نفاذه على تنسيب النسق اللساني البدئي للايديولوجيا والادب، فهو يقول (ان تفكيك مركزية العالم الايديولوجي لفظا، والذي يجد تعبيره في الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية اخرى، فاذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه، او طائفة، او طبقة لها نواتها الداخلية الوحيدة والصلبة، فان عليها ان تتفتت وان تتخلى عن توازنها الداخلي، وعن اكتفائها بذاتها، لتصبح مجالا

منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية). (١٥) ولا يحصر باختين هذا الامر بصيغة الوعي الاجتماعي بل الادبي واللساني.

الحصار الذي يستشعره المنفيون في العادة ، يضفي على وجودهم درجة استنفار قصوى، وهو الذي يدفعهم الى التجمع في غيتوات ثقافية تتناقل صيغ وعيها وتمثلاته، وتلك الحالة لا توفر فرصا كثيرة للتنوع والابتكار، ما لم تدرك هذه الكتلة هزات حقيقية تفتت الوعي الجماعي وتشظيه وتخلق ارضا خصبة لتطوير الاجناس الابداعية بما فيها الرواية. ولا تبرز قيمة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلخلة ثوابت التفكير الجمعي، من خلال رغبة اهمال ذاكرة الوطن او احداثه، بل ان فانتازيا الواقع العراقي ومفارقاته بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التي تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذي يبحث عن الفريد والجديد في الحالة الروائية مشهدا لا ينتهي من الاحداث المتحركة، بيد أن تلك الوقائع الغريبة لا تكفي وحدها دون موهبة مخصبة بملمس الحياة الاخرى، حياة تلك المدن الجديدة التي استوطنها الكتاب وعرفوا حضارتها وفنونها وطباع اناسها.

هوية الانتساب الى الماضي

يولد البعاد القسري عن الوطن لدى الكتاب المغتربين شعورا متزايدا بقيمة الماضي الذي يوشك على الزوال او تندثر ملامحه من الذاكرة، وهذا الشعور في الغالب يصوغ احد اهم مرتكزات استراتيجية الدفاع عن الذات ابداعيا او الدفاع عن هويتها المحلية، بل محليتها الاكثر خصوصية (الفئوية، المناطقية) داخل اطار بلد محدد. ومثلما كانت بغداد القديمة والجديدة بؤرة التخيل الروائي عند غائب طعمة فرمان، فان المدن العراقية الاخرى تصبح مرصودة وفق هذه النزعة من قبل الكتاب الذين لحقوه الى المنفى، ان اعادة انتاج الماضي قصصيا لدى الكاتب المغترب يوازي الرغبة في توثيق ما توشك الحياة الجديدة ان تدفع لنسيانه، ولعل حرص بعض الكتاب على الوفاء لماضيهم الشخصي جعل فنهم الروائي يعتمد على واقعية مفرطة في تقليدها الواقع او استنساخه، ولكون هذا الادب تتناقله المجاميع المغلقة من المهاجرين قبل القراء العرب، فان استجابة الاستحسان الاولى تصدر من قارىء يحتشد في داخله حنين مبرح الى الوطن فتتلاقى مقاصد الكاتب مع قارئه الاول المنتظر لتتولد قناعة القبول او الرفض. ان الكتابة الروائية لدى كاتب مثل برهان الخطيب تقوم على فن المحاكاة الدقيقة بل المفرطة في احيان للبيئة والشخصيات، وهي ميزة لصالح الكاتب من حيث قدرته على شحذ الذاكرة بقوة وصفاء مستحضرا المكان العراقي ومدينتي الحلة وكربلاء على وجه التحديد، ولكن تلك المحاكاة تتقدم على الصنعة الادبية وبالتالي التجديد والابتكار. ولا يمكن اعتبار روايات برهان الخطيب على سبيل المثال، خطوة متقدمة على قص غائب طعمة فرمان، مع انه من جيل لاحق له، فلدى فرمان محاولات كثيرة لتطوير شكل ومضامين واساليب رواياته، وشغله على اللغة وعلى وجه الخصوص اللغة المحكية في رواياته الاخيرة كان استجابة الى توسع دائرة قراءة لتشمل محيطا عربيا يستطيع التجاوب معها. في حين بقيت روايات الخطيب، مع كل مضامينها السياسية ورصدها الاجتماعي تحفل بما يمكن ان نسميه نزعة الرواية الشعبية التي تنشغل بجوانب الاثارة البوليسية وتمضي مستعجلة دون شغل متأن على الاسلوب والبناء. وتتخذ محاكاة الواقع في رواية زهدي الداوودي (اطول عام) ١٩٩٤ تجاه ما يمكن ان نسميه الطبيعية اي النظرة الواضحة المنبسطة الى الطبيعة، بل الى الحياة الرعوية، النظرة الوصافة المحسوبة على الواقعية الاكثر تقليدا للحياة فهو يرصد منطقة تمتد في وادي كفران احد المعابر الجبلية التي تربط كردستان العراق بالموصل. تبدو رواية الداودي كما حال روايات الخطيب لجهة توثيقها المراحل وتحديد هوية المكان وازمنته ومناخاته عودة الى ما فات القص العراقي في الاربعينات والخمسينات، من اشباع للمساحات المتروكة في المشهد القصصي الذي كان بعد مرحلة ذونون ايوب التعليمية يشكو من الاختصار، فكانت القصة الطويلة انسب تعبيرا عن تلك المراحل من الرواية. بيد ان الاخلاص للبيئة لم يمنع كاتبا مثل فائز الزبيدي في روايته (الذاكرة والغضب) التي صدرت منتصف الثمانينات، الربط بين محاولة تتبع نظم وقيم وافكار المرحلة التي يكتب عنها والمشهد الشعبي على وجه التحديد فيها، وبين محاولته تجنب استنساخ هذا الواقع كما هو. وفي سعيه هذا يدخل فانتازيا التخيل من خلال وصفه المناخ الذي يلفت البيت البغدادي الذي يجعله اقرب الى بيت حلمي، والبطلة التي تنتقل بين زواياه وهي بنية صغيرة، تصبح مرصودة شعريا دون ان تغيب ملامحها الملموسة. ان شعريتها تتبدى فيما يعتمل في داخلها من اهواء وشطحات ترى فيها الكون وما حولها. ومحاولة الكاتب الاشتغال على العامية البغدادية ترضي نزعة الحنين لديه ولكنها ايضا تمضي بالكاتب صوب ما يمكن ان نسميه مقاربة الالفة في المحكية، تلك التي تشحن الحوار بالايحاء اي بظلال الماضي المستعاد ولكن بطريقة جديدة.

يمضي فاضل العزاوي في روايته (آخر الملائكة) ١٩٩٢ إلى احداث نقلة في الصيغة الروائية على صعيد المضمون والاسلوب بين من كتبوا عن المدن من المغتربين ، فهو ابتعد عن الطابع الميلودرامي الذي وسم الكتابة العراقية في المنفى او الكتابة الروائية العراقية عموما. فروايته لا تستذكر مدينته كركوك وهي مكبلة بحنين المغترب، بل إن ذاكرته تراكم بحثه في منطق الخرافة الذي يلف النسيج الاجتماعي لهذه المدينة ليعكسه في بناء يقوم على تفتيت الواقع عبر السخرية القصوى منه، اي ان استخدامه منطق الفانتازيا في عكس افعال شخصياته وتحديد تضاريسها، يتلاحم مع مقاصده في بحثه عن منطق الخرافة في هذا العالم المحدود لمدينة تتمدد في الشمال العراقي بين حقول النفط وقوميات وطوائف وأديان مختلفة تتنازعها، مثلما تجتمع حول منطق واحد يوحد كل تلك الفئات السياسية والاجتماعية والقوميات تحت خيمة التخلف

ذاتها. ينعكس انحراف زاوية النظر لدى الكاتب كأثر لانحراف وتشوه هذا المجتمع او المجتمع العراقي ككل ان شئنا ان نتقصى البعد الحقيقي للتورية العامة التي تنتظم روايته ككل. في حين كانت رواية (يا كوكتي) ١٩٩١، لجنان جاسم حلاوي تتبع خطا مختلفا في نظرتها الى المدينة موضع الرصد البصرة التي يوظف الكاتب لغة شاعرية للتغني بمحاسنها والافتخار بتراثها، مع ان الكثير من شخصيات مدينته ترصد كما الحال في رواية العزاوي من زاوية التهكم والسخرية.

كلا الروايتين حاولتا الخروج عن الواقعية المألوفة في القص العراقي، ولكن بناء رواية العزاوي الذي يقوم على التسلسل المألوف للاحداث ونمو الشخصيات جعل جديد هذه الرواية يرتكز على تأويل او حرف منطق الشخصيات والاحداث والتواريخ دون احداث خلل في الاتجاه العام الذي تتحرك ضمنه اللغة ويقوم عليه البناء، في حين حاول حلاوي ان يتحرك في اطار خلق مناخات لغوية جديدة واساليب سردية تخرج عن واقعيتها الى تغريب يهجن النبرات الشعبية فيها ويجعل الواقعة التاريخية تتحرك في اطارها الشعبي.

العبور الى الضفة الاخرى

المناطق العازلة بين الوطن والمنفى

يمكن ان يصبح المستقر الجديد في حياة اي كاتب مغترب احد اهم المؤشرات التي ترشح من خلالها رؤية الوطن، بمعنى أن الكاتب الذي يبتعد عن وطنه فترة طويلة تنعكس في كتاباته صورة المكان الجديد بعاداته وتقاليده ومزاجه الثقافي وتتشكل صورة الوطن وفق مزيج من المتخيل الذي يخضع الى تأثيرات المستقر البديل والذكريات البكر التي يملكها الكاتب اصلا. على هذا نستطيع ان نتلمس في ادب المنفى العراقي تأثيرات الاماكن التي مر بها هذا الادب او مر كتابه عليها، بيد أننا من النادر ان نجد هذا المكان مجسدا في الرواية العراقية على وجه التحديد. السنوات الاخيرة عدلت من ميزان هذه الظاهرة لتصبح الاماكن الاوروبية ثيمات اساسية في القص. اول رواية تذكر فيها غائب طعمة فرمان مدينة موسكو التي عاش فيها طويلا كانت رواية (المرتجى والمؤجل) التي صدرت في عام ١٩٨٦ اي قبل اربع سنوات من وفاته، وهو الذي أربت سنوات مكوثه في هذه المدينة على اكثر من ثلاثين عاما، ولكنه في هذه الرواية كان يبحث عن مؤجل ومرتجى يبدأ في العراق وينتهي به. فموسكو لها وظيفة واحدة وهي اظهار شعور الغربة والحرج التي يعيشهما العراقي مهما طال مكوثه في هذا المكان. ومع ان فرمان في هذه الرواية يتعرض الى فكرة النفي داخل الوطن، الا ان الطابع المأساوي الذي يغلب على كتاباته في العادة جعل من موسكو اقرب الى ساحة موحشة تتصارع فيها ارواح المغتربين وافكارهم دون جدوى. بطله الذي يعالج ابنه من فقدان الذاكرة تعرض له اثر حادث، يجمع في نموذجه ملامح الشخصية التي تتجسد من خلالها معالم الهزيمة السياسية التي خرج فيها اليسار الى المنفى مضمدا جرحه الفاغر مؤملا النفس بعودة شبه مستحيلة. اي ان كاتبا مثل فرمان وبعد ان قاربت سنوات حياته على الانطفاء بقي مصرا على ان الانسان وتاريخه ان تعرضا الى العطب على ارض الوطن فلا أمل لترميمهما على ارض اخرى. على هذا تكاد تضاريس هذا المكان (موسكو) ان تتحول الى مجرد ديكور تلوح معالمه من بعيد لتعكس مشهد الخراب الذي يلف حياة المغتربين. وهكذا يرحل فرمان من دون ان يسجل في رواية واحدة من رواياته الثماني طبيعة تلك الحياة التي امتدت به عمرا يزيد على عمره على ارض الوطن، مع ان كل رواياته تمثل بحق تجسيدا حقيقيا لتأثيرات القص الروسي في ملمحه الانساني وفي معالجاته الاجتماعية واساليبه ولغته التي تغترف من المحكية وظلالها فن تحديد مسارات القص وتوجيه مناخاته كما هي حال الرواية والقصة القصيرة الروسية في نماذجها التي تمثلها فرمان. وبقي من جاء بعده يسير على منواله في الاخذ بمبدأ الربط بين القص والعودة الى الذكريات البعيدة التي تجري على ارض الوطن وبفكرة محلية المكان الروائي الذي تظهر خصوصية الرواية من خلاله. ولعل طبيعة القراء الذين تتوجه اليهم الرواية المكتوبة في المنفى - وهم عادة من العراقيين المغتربين - تجعل الروائي يقف معهم على ارض مشتركة يحدد من خلالها خياراته القصصية، وهذه الارض في العادة منطقة عازلة تقف بين الوطن والمغترب، انها الارض التي تعتمل فيها الاهواء الروحية للكاتب المبعد عن وطنه من خلال علاقة الصراع مع المستقر الجديد اي علاقة القبول والنفور التي تتشكل صورة الوطن بين منطوياتها، وفي الوقت عينه تتوضح ملامح المكان البديل في ذهن الكاتب الذي لا يعني بالضرورة مطابقته الواقع، ان صورته في العادة تخضع الى ابتزاز الصورة الاولى (صورة الوطن) التي تزاحمها بالمحبة والولاء المطلق، بل وتمحقها بالتنكر لهذا المكان عبر اهماله او التنقيب عن عيوبه. ان الحس الميلودرامي الذي يغلب على القص العراقي يجعل من الغربة ذريعة لتصعيد مازوكية يستلذ فيها الكاتب ويعيد انتاجها أدبيا.

في الروايات التي صدرت خلال السنوات الاخيرة يبرز اتجاه واضح نحو الالتفات الى المكان البديل ولكن اقتراب الكتاب منه يتخذ اشكالا مختلفة، فمنهم من يعتبره خلفية بعيدة تجرى على ارضه احداث تخص العراقيين والعراق كما في رواية (امرأة القارورة) سليم كامل مطر التي صدرت نهاية الثمانينات، وهي تظهر مباهج المشهد الاوربي وان مرت عليه بسرعة قصوى غير ان هذا المكان يحمل في منطوياته حسب هذه الرواية عوامل الرفض للوجود العراقي الطارىء فيه، بيد ان هذه الرواية لا تأخذ بمبدأ محاكاة الواقع بل تقيم معه علاقة متقلبة تدخل فيها الفانتازيا واللعب اللفظي، فيغدو الوجود العياني للشخصيات والاحداث في الوطن وخارجه محض افتراض ذهني او هو دفق لفظي تنتظم في ثناياه

التجربة الشخصية ضمن مسرود لا يسجن نفسه داخل حدود واقعها، في حين يكتب ابراهيم احمد في روايته (طفل ال سي ان ان) ١٩٩٦ متخيله الروائي عن حوادث لم يعايش تفصيلها ولكن واقعية القص وشدة وضوح تضاريس المكان والزمان والتطابق الكامل بين خطاب السارد وخطاب البطل تجعل منها اشبه برواية عاشها المؤلف، ولعل هذه الرواية تذكرنا بملاحظة جيرار جنيت عن كتابة السيرة الذاتية، ويرى فيها ان السارد لا يعلم فقط واختباريا تماما اكثر مما يعلمه البطل، بل يعلم مطلق العلم، اي يعرف الحقيقة، وهي حقيقة تهجم عليه ولا تقترب منه تدريجيا. () وهكذا يفعل الراوي في (طفل ال سي ان ان) الذي يتوجه خطابه صوب فكرة فضح امريكا التي تمثل الشر المطلق كما تجسد في حربها الاخيرة مع العراق، وهي مقولة سياسية وضعت في اطار روائي تشويقي ينتقل ابراهيم احمد فيها من عالم القصة القصيرة الذي خاض غماره منذ الخمسينات الى قص روائي يمتد ويتشعب بين يديه بإتقان وسلاسة. في عمله هذا يقترب من التشبه بتجارب التأسيس الاولى للرواية لجهة تماسك بنيان روايته وترابط احداثها وتحديد وظيفة السارد الايديولوجية في قلب البؤرة الروائية، اي دوره التوجيهي، او التربوي الذي يتمحور حول مقولات اخلاقية تسندها احداث الرواية مثلما تمهد لها منولوجات البطل التي تهيمن منذ المدخل الاول على القص. ولكنها في الاطار العام تنزع من العمل طابعه الحواري ذلك الذي يجعل الشخصيات والاماكن ذات طابع سجالي يجري رصده من زوايا منوعة، ولا تدعه محصورا ضمن اطار تخيل واحدي،يلوح لنا في هذا العمل كمعادل لنقص التجربة المعاشة، او هو نتاج موقف سياسي راهن، لذا بدا الخيال في تنقله داخل المكان (امريكا) حصيلة ما توحيه السينما وما يقدمه القص الشعبي المتداول من صورة مبتسرة عن بلد مترام ومتشعب في تجاربه الانسانية والروحية. روما في رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها متمنعة عن وصال الغريب الذي يطلب ودها. مدخل القص يبدأ من حيث تكتسب الغربة مرجعية تعود على البلدان التي انتجتها: الفقر والحروب والصراعات التي تجعل البشر يطاردون موانىء تهينهم وتذلهم، ولكن العراقي الارفع مقاما يسعى الى الارتباط بامرأة من اهل البلد، وحين يدركها تلوح له كطيف يعز عليه الامساك به لانها من عالم ينفيه ولو اغراه سرابه. الشخصية الرئيسية تتلمس موقعها في المكان عبر احساسها بزمنه ومدينة مثل روما تعيش فوق انقاض تاريخها توحي الى الغريب بالثبات الذي يثقل روحه المقتلعة من مكانها الاول، كما يبدو حاضر المدينة الضاج بالعنفوان وكانه يركض في زمن لا يستطيع المغترب اللحاق به، ومن التقاء الزمنين يتقصى الراوية الخارطة الجغرافية للمدينة الاوروبية وعبر هذه الخارطة يحاول اكتشاف روح البلد بمكونه البشري من دون ان تقاطعه نوبات الحنين الى الوطن.

عنوان رواية سلام عبود (الاله الاعور او غزل سويدي) ١٩٩٥ يوحي بما يريد ان يقوله عن هذا البلد الذي ينأى عن الغريب الذي يحل فيه طبيعة ومزاجا، المنفى يتخذ فيه بعدا روحيا شموليا لا يحاصر الشخصية المغتربة عن مكانها العراقي، بل ان اصحاب البلد ايضا يتعايشون معه في عالمهم المسور بالوحشة والهجران. الرواية تحاول اقتحام هذا العالم والتنقيب عبر شخصياته عما يشكل موازيا او تعزية للبؤس الذي يعيشه المهاجر، وكما هي حال كل الروايات التي تكتب عن لقاء الشرق بالغرب، الوطن بالمنفى، والمغترب في مواجهة مشكلة التأقلم مع المكان البديل، تبقى اسئلة الذات معلقة بخطوة التصالح التي يرفضها المغترب بارادته او بقوة تكمن في هذا المكان وتنفيه عنه، يختلف خطاب كل رواية عن الاخرى ولكنه يلتقي عند بداية مهمة تزيل رهاب الرواية العراقية من المستقرات الاوروبية، او ان شئنا الدقة من وطأة مخيلة ترفض مغادرة ذاكرتها الاولى عن الوطن.

الهوامش

١ ـ يتفق النقاد في العراق على ان محمود احمد السيد (١٩٠٣ ـ ١٩٣٧) رائد القص العراقي، وكان عمله (جلال خالد اول محاولة روائية في العراق اطلق عليها في مقدمته تسمية النوفيل وكتب على غلافها قصة عراقية موجزة (١٩١٩ ـ ١٩٢٣).

٢ ـ جون برجر ـ وجهات في النظر. ت: فواز طرابلسي ـ مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ـ دمشق ١٩٩٠ ص:٨٥.

٣ ـ خرج فرمان من العراق مرتين وامتدت الثانية من ١٩٦٠ الى ١٩٩٠ كانت فترة اقامته في موسكو لحين وفاته.

٤ ـ مقدمة مجموعته (مولود آخر) الصادرة في ١٩٥٧ عن الطبعة الثانية دار الهمداني ـ عدن اليمن ١٩٨٤.

٥ ـ يقول برجسون «الذاكرة لا تقوم اطلاقا على تقهقر من الحاضر الى الماضي، بل تقوم على العكس على تقدم من الماضي الى الحاضر، في الماضي انما نضع انفسنا دفعة واحدة. ننطلق من حالة ممكنة نسوقها شيئا فشيئا، خلال سلسلة من مستويات الشعور المختلفة، حتى الحد الذي تصير فيه مادية في ادراك راهن، اي حتى النقطة التي تصبح فيها حاضرة وفاعلة» هنري برجسون (المادة والذاكرة) ط٢ت ـ أسعد عربي درقاوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ سوريا ١٩٨٥ ص٢٤٩.

٦ ـ ادوارد سعيد ـ المنفى الفكري ـ (صورة المثقف) ت: غسان غصن دار النهار بيروت ١٩٩٤ ص٥٧.

٧ ـ عبدالاله احمد (الادب القصصي في العراق) الجزء ٢ ـ وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٧ ص٣٣.

٨ ـ زهير شليبة (غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية) دار الكنوز الادبية ١٩٩٧ ص٧٠.

٩ ـ (الحكم الاسود في العراق) حسب كتاب احمد النعمان (غائب طعمة فرمان، ادب المنفى والحنين الى الوطن) الصادر عن دار المدى ١٩٩٦ هو استعراض صحفي لاحداث العراق قبل ١٤ تموز ١٩٥٨.

١٠ ـ محسن جاسم الموسوي (نزعة الحداثة في القصة العراقية ـ مرحلة الخمسينات) دار آفاق عربية ـ المكتبة العالمية ـ بغداد ص٣١.

١١ ـ جورج لوكاسن (الرواية التاريخية) ت: صالح جواد الكاظم ـ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ ١٩٨٦، ص٢١.

١٢ ـ فيصل دراج (رواية عن الامس رواية عن اليوم) مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ ـ ١٩٨٧ ص١٢٦.

١٣ ـ لقاء مع فرمان اجرته هيئة تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ السنة ١٩٨٧ ص١٥٨.

١٤ ـ جرار جنيت (خطاب الحكاية) ت: محمد معتصم، عمر حلي عبدالجليل الازدي مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ١٩٩٦ ص٢٤٠.

١٥ ـ ميخائيل باختين (الخطاب الروائي) ت: محمد برادة ـ دار الفكر للدراسات والنشر ـ القاهرة ١٩٨٧ ص١٣٠.

روايـــات غسان كنفاني فــي نــص القـــاريء

نبـــيل سـليمان *

طوال العقد التالي لاستشهاد غسان كنفاني ، بدت رواياته الأوفر حظا من النقد. ولئن فترت عنها من بعد الشهية النقدية ، فقد بات لها اليوم ، وبعد ربع قرن من استشهاد كاتبها، مدونة نقدية زاخرة ، تجتمع فيها المراجعة والدرس والمناهج والتناقضات ولعلها جراء ذلك تنادي - كما الروايات نفسها - نقدها، وهو ما سنحاوله هنا لنرى كيف كتب القاريء - الناقد نصه وكيف غدت روايات غسان كنفاني في هذا النص؟ وذلك عبر نقود سامي سويدان ويوسف اليوسف وفيصل دراج (1). أما اختيار هذه النقود دون سواها فقد جاء لأنها توفر صورة لمسار يمتد من ١٩٧٨ (سويدان) الى ١٩٨٥ (اليوسف) الى دراج (١٩٩٢)، وهو المسار الذي يؤشر الى تطور النقد الأدبي بين السبعينات والتسعينات، كما يؤشر الى تطور النقد الخاص بروايات غسان عبر قراءات اجتماعية ونفسية ودلالية ، تتقاطع فيها المناهج وتختلف ، كما منطلقات القراءة وآليتها ونتائجها ، فضلا عما نزعمه مقدما من جديتها وانتسابها الى النقد الحداثي الذي يعول عليه مستقبل النقد، أيا كان القول في حاضره وماضيه القصيرين.

وقد قوى اختيارنا أيضا أن سامي سويدان ويوسف اليوسف يصدران نصيهما بنقدالنقود المتصلة بروايات كنفاني.

أما الأول فأضاف التصدير (المقدمة) إبان نشر دراسته العائدة الى ١٩٧٨في كتابه (أبحاث في النص الروائي العربي ١٩٨٦ ، لكأنه تلمس مبكرا حاجة نقود روايات كنفاني الى نقدها، وهو ما نجمله في التالي :

* افتقاد منهجية واضحة.

* صرف بعض دلالات المادة المنقودة.

* وهم المطابقة بين الكاتب وشخصياته ، وبين واقعه والواقع الروائي.

* التناقضات والأخطاء والمغالطات.

ومن تجليات ذلك كما يرصدها سويدان توحيد عصام محفوظ للكاتب بشخصية عامر أو عبدالعاطي، واعتباره غياب الرمز ميزة لمرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧في روايات غسان، ثم عودة محفوظ الى اعتبار الرمز ميزة جزء من هذه المرحلة هو الأبعد عنها (2). كذلك يأخذ سويدان على فضل النقيب لامنهجية نقده، واعتماده الذاتية التي تحاول نقل انفعالاتها المزاجية بلغة غرائبية، وتقويل النص ما لم يقله ،

★ كاتب وروائي من سوريا.

فيجعل القبر يلتهم أربعة من (رجال في الشمس) وليس ثلاثة كما هم في الرواية [٣]. ومثل النقيب يبدو الياس خوري إذ يجعل أبا الخيزران في (رجال في الشمس) يرمي الجثث الثلاث أمام المزبلة في الكويت ، بينما الموقع في الرواية هو عند رأس الطريق المؤدي الى أكوام القمامة التي تفرغها سيارات البلدية في الكويت [٤] . ومثل النقيب أيضا يبدو احسان عباس في اعتماد الذاتية ليخرج بتأويلات تغفل عناصر أساسية في النص، وتكتفي بإطلاقات يعوزها التماسك، وتعليلات تعوزها الموضوعية واستنتاجات انفعالية [٥].

ويبدو وهم المطابقة العلة الجامعة بين نقود كثيرة ، فرضوي عاشور يحفل كتابها بمغالطات وإسقاط غرائبي لافتراضات لا صلة لها بالنقد كما يعبر سويدان ممثلا بقول الناقدة: وأتساءل ما الذي كان يفعله غسان لو أراد أن يكون الولد الثاني لأم سعد بنتا؟ كيف كان يقدمها [٦] . ويمنى العيد تنسب الى غسان كنفاني سؤال أبي الخيزران : لماذا لم يدقوا الجدران؟ [٧] ومثلها يذهب الياس خوري الى أن صوت كنفاني هو الذي يتقمص حنجرة أبي الخيزران [٨].

قبيل ذلك (١٩٨٥) قدم يوسف اليوسف لكتابه المعني هنا باشتراطه للنقد العظيم أدبا عظيما، وبتشخيصه ضمور النقد عندنا بسبب من ضمور الأدب ، هكذا يبدو. لليوسف أن حركة النقد الأدبي في ثقافتنا لا تزال تقصر معظم جهدها على شرح النصوص بدلا من تحليلها (نبش منطوياتها الكامنة) وانتقادها ولا يخفى كم في هذا من مجافاة واستعلاء على تطور النقد الأدبي العربي منذ مطلع السبعينات حتى تاريخ هذا التشخيص.

على أن ما يأخذه الناقد من بعد على نقود روايات وقصص غسان ، في هيئة أسئلة، يبدو في الغالب أوفر إحكاما مما رأينا لسامي سويدان على الرغم من صوابه في جملته. وأسئلة اليوسف هي :

* لماذا لم تعلن نقود غسان كنفاني (أن أم سعد) ليست رواية ، وأن (عائد الى حيفا) لا تعدو كونها قصة قصيرة..

* لماذا لم تكتشف النقود أن كنفاني قد وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجيدي في ثقافتنا الناهضة، وذلك حين كتب (رجال في الشمس).

* لماذا لم تتعامل النقود مع البناء الفني للأعمال الأدبية التي خلفها غسان كنفاني.

* لماذا لم تبحث النقود في التقنية المدهشة التي استعملها كنفاني في (ما تبقى لكم) ولاسيما من حيث العلاقة بين تناسج هذه الرواية وبين مضمونها؟

ويتوج اليوسف أسئلته بما يعده السؤال المركزي لنقده هو أعمال غسان: ما هي النواة المركزية في البناء النفساني لأبطال غسان؟

لقد سبق لأحمد محمد عطية أن لاحظ أن (أم سعد) مثل (عائد الى حيفا) ليست غير قصص قصيرة، وذلك منذ عام ١٩٧٢ [٩]. كما سبق لابراهيم خليل أن قرأ في (رجال في الشمس) تجسيد الصحراء كرمز لبعد مأساوي ، وعد خاتمة الرواية تراجيدية ، وذهب الى أن الموت فيها تراجيدي وفاعل [١٠]. وتنبغي الاشارة في هذا السياق الى أن ابراهيم خليل صدّر قراءاته لكل رواية من روايات غسان بنقده لما سبق إليها من نقود شكري عياد أو محمود كروب أو فاروق عبدالقادر أو بلال الحسن أو نجيب صالح أو أحمد محمد عطية أو الياس خوري أو محسن الموسوي أو ناهض الريس أو صبري حافظ أو عبدالرحمن علي أوف. منصور ومن إشارات الخليل الهامة عزل تلك النقود لروايتي (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) عن بقية الانتاج القصصي لغسان كنفاني ، كذلك الاشارة الى افتقاد قراءة إحسان عباس لأعمال كنفاني العمق والتحليل. على أن العجالة التي تسم نقد خليل لهذه النقود، وتكراره من بعد في نقده لأعمال كنفاني للصورة السالفة منذ مطلع السبعينات في خللها المنهجي ومطابقتها بين المرجع والنص أو بين الكاتب والشخصية الروائية ، وضجيجها الثوري.. هذا التكرار هو الذي جعلنا نتجاوز هنا قراءة هذا الناقد ومثيلاتها الى قراءة المختلف الذي قدمه سويدان واليوسف ودراج كما سنرى.

المستوى النظري والمنهجي:

يعلن سامي سويدان استخدامه لمنهج علم الاجتماع الأدبي في قراءته لرواية (رجال في الشمس). ولا تفوته الاشارة الى أن هذا المنهج والمنهج النفسي ، يتعاملان خارجيا مع النص. وفيما يؤكد سويدان في مقدمة كتابه المعني على أولوية الافادة من المناهج جميعا، يؤكد يوسف اليوسف وحدانية المنهج الذي يستخدمه: المنهج النفسي . أما فيصل دراج فلا يعلن منهجا ، لكن اختياره للمنهج السيميائي بالغ الجلاء في متن نقده ، ولكن على نحو مركب عبر تجليات المنهج الاجتماعي أيضا في هذا المتن.

بالمقابل يعلن دراج الكثير من حدوده النظرية، كما يستبطن المتن النقدي حدودا كثيرة أخرى، وهذا ما يبدو في صنيع يوسف اليوسف ، وعلى نقيضهما تقريبا يبدو صنيع سامي سويدان. فلنبدأ مع النظري المعلن، ولندع المستبطن منه الى حين قراءة المستوى التطبيقي لنقود هؤلاء النقاد.

أما فيصل دراج فيفرد مقاما خاصا للمثقف ـ ومنه

الكاتب ـ الذي يترجم أحوال الشعب، وينص أن على الكاتب المترجم «أن يعرف تاريخ اللغة الشعبية في معناها الخاص والعام، وأن يعرف تاريخ من حاول قبله إنجاز هذه الترجمة. ينقل هذا التحديد إشكالية الكتابة الوطنية من حقل الأخلاق الى حقل الابداع، إذ ليس المطلوب المزج بين لغة تقليدية وتعاطف أخلاقي، إنما المطلوب تحقيق شكل من الكتابة يترجم الحقيقة الشعبية من حيث هي حقيقة تتميز بالصوت الجماعي، المرونة وتعددية المستويات، والانفتاح المستمر على المستقبل، وبهذا المعنى فإن الكاتب ـ المترجم لا يترجم أحوال الشعب إلا بقدر ما يزعزع معايير الكتابة القائمة على ثنائية البلاغة والأخلاق»[١١].

ويميز الناقد بين لغة الكتابة المترجم ولغة الكاتب الرسول الذي يبدأ ببداهة اللغة المختلفة، ويكلم البشر من وراء الحجاب اللغوي، بينما يحاول الكاتب المترجم ترجمة أحوال البشر كتابة بقدر ما يحاول ترجمة اللغة المسيطرة الى لغة جديدة. ولأن مقاومة اللغة المسيطرة تحرفه عن هدفه، يكون كاتبا انتقاليا، يفكر بلغة ويكتب بأخرى.

كما يميز الناقد بين مقاومة الأدب وأدب المقاومة الذي يراه لا يستدعي بالضرورة تحويلا في الشكل واللغة، ولا يفترض منظورا جديدا في الأدب، إذ يذيب جديد المعطى الاجتماعي ـ الوطني في قديم الصياغة والأسلوب.

بالمقابل، تنزاح مقاومة الأدب عن الأدب المسيطر لتنجز تحريضا يطال الوقائع الأدبية والوقائع الاجتماعية المرتبطة بها. ويمضي القول بالناقد الى الأدب التحريضي، فيرسم هدفه بتغيير الواقع وإقلاق الأشكال الأدبية المسيطرة، ومن هذا الأدب يحدد الناقد القول بالرواية التحريضية، فيراها «تخلق البشر في أحوال معينة تحتمل الذروة، والحضيض، ثم تعيد خلقهم بعد انتهاء الاحتمال كي يصوغوا وضعا إنسانيا جديدا ينقل الأشياء من وضعها الشاذ الى وضعها السوي»[١٢].

ويحدد دراج الرواية الذهنية بتجريدها الأشياء من مواقعها، وبرفضها سيلان الزمن وفرضها مكانه زمنا ذهنيا صارما. وإضافة الى ذلك يقع المرء في متن الناقد على علامات نظرية أخرى للرواية بعامة، فيها أن الشكل الروائي لا يتكون موضوعيا إلا إذا انفتحت الرواية على الواقع كما يشكله التاريخ أو كما يتشكل التاريخ فيه، ومنها أن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة، ومنها أن الرواية تفصح عن المحسوس وتترك المجرد مضمرا، وتقوم على رسم الفعل الروائي وحجب الأثر. ونشير أخيرا الى توكيد الناقد أن موضوعية العمل الأدبي تنكشف في إنتاج معرفة متميزة تلتقي بالمعرفة التاريخية، كذلك توكيده أن التقنية المحايدة لا وجود لها.

وإذ ننتقل الى يوسف اليوسف نراه ينظر للرواية الناجحة بمقدار ما تعكس تصورات الأفراد لمجمل معاشهم، ويصوغ قانون الضرورة الذي لا تقوم الرواية بغيابه، أن تبدأ من نقطة وتتطور ضروريا وحتميا لتبلغ نهاية تختلف كليا عن نقطة البداية، أي أن تسير سيرا أفقيا، ويعد اليوسف الشمولية شرطا أساسيا لكل عمل روائي، كما يعد شرط الرواية الأصيلة أن تجيب على السؤال الكبير: لماذا حدث ذلك؟ ومن شروط الرواية الأخرى أن تكون سلسلة عضوية من الأحداث، تتطور الشخصيات فيها وبها في آن، وأن تنشر أيضا الحياة الباطنية للشخصيات، فالصراع مع الذات بحسب الناقد هو ضرورة ماسة لكل رواية عظيمة، والصراع مع الواقع مبدأ أساسي في الرواية القادرة على اجتذاب القارىء، ونشير أخيرا الى تحديد الناقد للرمز على أنه اختزال واجتراء لرؤية تدعي التعميم والاطلاق لظاهرة اجتماعية أو تاريخية (مكانية ـ زمانية) والرمز عملية جدلية إيحاء مكثف نوعا وكما، وما يحسم أمره هو طريقة استعماله.

ولئن كان اليوسف يكتفي برمي الشيات النظرية السابقة فالأمر يختلف مع التراجيديا، إذ يبدي ويعيد هنا، فيرى أن النثر المقاوم (الأدب النثري المقاوم) لم يستطع أن يرقى الى كتابة التراجيديا لأن الكتاب يكتبون انبثاقا من الوعي وبفرض الوعي، ما عدا غسان كنفاني ـ وهو ما يذهب فيصل دراج الى نقيضه.

ويقرر اليوسف أن الكاتب العظيم هو وحده من يرعش، أما الآخرون جميعا فيفكرون، كما يقرر أن وعي التضاد هو أول وأكبر خطوة نحو الأدب التراجيدي، والتراجيديا هي أنبل صيغة لأنبل كتابة بأية لغة من اللغات البشرية. ولا يجيء النص التراجيدي إلا من الرقة الطوطمية في النفس البشرية. وهو ـ النص ـ لا يستهدف إلا التسامي الروحي، وهو أيضا تذكية النفس، لا للذكاء الذهني. ونختم بتقرير الناقد لاستحالة ولادة نص أدبي لدينا يستحق الاندراج في البساط العالمي، لأننا نحيا في زمن كف عن التوهم على الماجد والخالد، ولا يطمح في العظمة.

المستوى التطبيقي :

تركزت قراءة النقود المعنية لروايات غسان كنفاني على النحو التالي:

* رجال في الشمس : سامي سويدان ويوسف اليوسف.

* ما تبقى لكم، عائد الى حيفا، الأعمى والأطرش،

العاشق، أم سعد، برقوق نيسان: يوسف اليوسف وفيصل دراج.

وتنطوي قراءة الأخيرين على شيات جمة تتصل بجملة ادب غسان كنفاني، نبتدىء بها، لنرى من بعد قراءة كل من النقاد الثلاثة لهذه الرواية أو تلك ، بحسب ما تقدم.

فيصل دراج: يبدو نص الناقد المعنون بـ(الثقافة - السياسة في ممارسات غسان كنفاني) إبداعا على الابداع بامتياز . ويشخص فيه مثقف التحرر الوطني الحزبي المنضبط، والنقدي معا، والذي قد يأخذ صفة المثقف العضوي والثوري والملتزم ، ويحدد الناقد المدخل الأساسي الى كتابة غسان كنفاني وشخصيته بالهوية وفي قراءة ما بين كتابة غسان والمرجع - الواقع يرى الناقد أن الكاتب كان يعيش قريبا من قارئه، ولهذا حاول أن يكتب من وجهة نظر القارىء بعد أن يعقد معه حوارا يسعفه في اكتشاف الأفراد والوقائع.

ويمضي الناقد الى أن واقع اللجوء كان مصدر ما كتب غسان من القصة والمسرحية والرواية والمقال اليومي، ولذا فالمخيلة لا تعرف الاختلاق ، وارتعاشة الكتابة ليست حاضرة ، لكأن الأجناس الأدبية عند غسان كنفاني ذرائع شكلية تردد قولا واحدا، حده الأول الوطن وحده الآخر المنفى، ولذا أيضا لا يستعير الكاتب شيئا من الكتب سوى اللغة، فالأفكار تأتي من الواقع، واللغة الموروثة تأتي بسطوتها التي لا تقاوم ، وهنا نتساءل عن توشيح الكاتب للغة رواياته بالمجازات والاستعارات ، وبالعامية على ندرتها، كذلك عن استعارته من فوكنر وسواه كما سنرى دراج بنفسه يقول.

ويورد دراج لنفوين واثينفو قوله : «ليس بالامكان مناقشة لغة الأدب الافريقي مناقشة مجدية خارج سياق تلك القوى الاجتماعية التي جعلت هذه اللغة قضية تتطلب انتباهنا ....» . ثم يؤسس على بذلك قوله : «لا يمكن مقاربة غسان كنفاني بشكل جدي بدون الاقتراب من المثقف الفلسطيني الآخرالذي يجعل الكتابة خشبة قفز الى امتياز اجتماعي ثمنه سقوط المجتمع وتسيد القناع، أو سقوط الوجه والقناع معا» (١٣).

فالواقع إذن هو الذي أسس علاقة الكاتب بالقارىء ، ومصدر إبداعه ، وطبيعة مخيلته وكتابته وجعل شخصياته من بسطاء الناس سوى قلة من المثقفين تجيء في الغالب مدانة (١٤).

ولعل المقارنة الوجيزة التي أقامها الناقد بين كتابة غسان كنفاني الروائية ونظيرتها لدى جبرا ابراهيم جبرا، تجلو تلك العلامات للأول ، فجبرا يقدم فلسطين (الواقع) كمعمار فني والفلسطيني (الواقع) كعلامة فنية ، فتستظهر العلاقات كتابة صقيلة تنسجها المعرفة والحرفة والصنعة ، ليرى القارىء الصنعة قبل أن يرى فلسطين ، والصنعة مسافة بين القارىء والكاتب، أما كنفاني فيسعى الى إلغاء هذه المسافة.

من الطبيعي أن تمضي مثل هذه القراءة الى البحث في تحريضية ادب غسان كنفاني ، حيث ترى أولوية المقولة المحرضة على القول الأدبي ، والتي تطلق العمل الأدبي وتربكه في آن ، فيتوزع قلقا بين أدب المقاومة ومقاومة الأدب - لاحظ ما تقدم عن حدي القلق هذين.

يصوغ الناقد هذه النظرة ثانية ، فيبدو نص كنفاني يتحدد بدوره النقدي التحويلي التحريضي ، وهذا النص لا يبدأ بتحريض العقل بقدر ما يجعل العاطفة بداية لكل تحريض ، فيما التحريض العاطفي قد يبدد الأشياء قبل أن يبدأ بالمحافظة عليها، والتحريض لا يستوي إلا إذا واكبته المعرفة ، ولا يكون فاعلا إلا في سياق محدد، فإن اختلف السياق وانطوى انقلب دور التحريض الى النقيض.

أما ذروة ذلك فلعلها في قول الناقد :«لقد رفع غسان الدفاع عن الوطن الى مقام اللاهوت، بدون أن يأخذ باللاهوت دربا الى الوطن» (١٥)، وهو القول الذي يتفتق ثانية : «شيء من لاهوت الكلمة يحيط بغسان» (١٦) ، ويتفتق ثالثة : «يتكيء غسان على لاهوت الوطن أو على لاهوت الارادة ، ربما، ليرسم سيماء ما يجب أن يأتي » (١٧).

يوسف اليوسف : تضج القراءة هنا بالأحكام المبرمة ، سواء ما خص منها روايات كنفاني بعامة، أو ما خص كل رواية بمفردها.

فالنقد الأدبي المتعامل مع نصوص فلسطينية الموضوع محكوم عليه بحسب قراءة اليوسف، بالعجز عن فهم تلك النصوص وتقييمها جماليا ، ما لم يستطع كشف أبعاد عقدة الذنب فيها.

وغسان كنفاني لا يتعامل مع الجزئيات اليومية الدقيقة، بل يرفع الوضع القائم (الواقع) الى التجريد، وقدرة أبطال كنفاني على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني وللفلسطيني المهزوم، جعلت رواياته أعمالا فنية جبارة (بعبارة الناقد).

بيد أن ما يلي هذا الحكم بسطور هو أن الكاتب اغتيل وهو مازال في المرحلة الأولى من مراحل نضجه، فكيف تسنى له إذن أن يكتب أعمالا فنية جبارة وكيف يستقيم أن يكون الكاتب قد اغتيل وهو في السادسة والثلاثين، وفي المرحلة الأولى من نضجه ، ثم نراه في مقام آخر من قراءة اليوسف قد نضج حقا وهو في الثلاثين، بدليل امتلاكه لوعي التضاد في مسرحية (القبعة والنبي)؟

على أن ما هو أدهى هذا التوحيد بين الكاتب وشخصياته والذي يندغم بالتحليل النفسي للكاتب نفسه، وليس للشخصيات فقط، فكنفاني تنهشه عقدة الذنب نهشا كما يشخص الناقد. ووجدان العار وحس الفجيعة يربضان في أعماق الكاتب والشخصيات ومن هنا يسيلان الى القاريء. وحامد في رواية (ما تبقى لكم) يمثل نقمة الكاتب على سلبيات الحاضر. وإذ يتخيل حامد أن أمه تخاطبه: أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة؟ فالسؤال مبرر، لأن القضية فردية تخص حامدا نفسه(!) وربما غسان كنفاني قبله (!!).

ثم تلك هي لغة (الأعمى والأطرش) النابشة للداخل حسب قراءة اليوسف التي تضيف أن هذه اللغة تكاد تشير الى أن غسان نفسه يريد أن ينقطع عن الخارج وليبني عالم الداخل.

وكما سبق لرضوى عاشور ولاحسان عباس أن ساقا افتراضات لا صلة لها بالتقدير كما مر بنا في نقد سامي سويدان لنقود كتابات الكاتب ، نرى يوسف اليوسف أيضا يسوق الافتراضات ، ومنها بصدد (أم سعد) وعائد الى حيفا) أنه لو سمح للناقد أن يتكلم باسم الكاتب أو أقله باسم صورة الكاتب التي اشتقها من مؤلفاته كصورة معنى لا صورة رسم ، لزعم أن الكاتب ما كان ليرضى عن تينك الروايتين إلا بوصفهما إنتاجا آنيا لمرحلة تتطلب مثل هذا الانتاج . وفي افتراض آخر للناقد يخص (أم سعد) وحدها يذهب الى أنه كان بوسع الكاتب أن يتخذ من أبي سعد بطلا اساسيا للرواية ، يبدأ به لا منتميا، وينتهي به مناضلا ، فلو فعل الكاتب ذلك لقدم رواية تخضع لانضباط الضرورة ، وفي افتراض آخر - كمثال أخير - يخص (العاشق) وحدها يحسب اليوسف أنه لو أتيح للكاتب أن يكمل هذه الرواية لكانت مفخرة الرواية العربية والمؤثرة الأساسية لصاحبها ويذيل ذلك باقتراح مفصل للاكمال والوصول إذن الى ملحمة عربية تراجيدية.

رجال في الشمس:

تلك كانت شيات عامة مما ساقه لجملة أدب غسان كنفاني ، فكيف جاءت النقود الخاصة بكل رواية والمؤسسة كالشيات السابقة على نحو ما رأينا في المستوى النظري والمنهجي ، والتي ستنطوي أيضا على شيات نظرية أخرى؟

سامي سويدان :

لأن رواية (رجال في الشمس) باكورة الكاتب، ولأن دراسة سامي سويدان لها هي الأبكر في النقود المعنية، فسنبتديء بها.

وتبدو رمزية الرواية الشاغل الأكبر لهذه الدراسة متابعة في ذلك انشغال ما سبقها من دراسات لهذه الرواية في قراءة بنيتها الرمزية بعامة، أو في قراءة رموزها المفردة، مما تمثل له بدراسة يمنى العيد لتنامي الوعي والبعد الرمزي [١٨] أو بتقرير صبري حافظ صياغة الرواية للقضية في إطار رمزي ، عانق فيه الوجه الرمزي للمأساة وجهها الواقعي [١٩] ، كذلك نعت فضل النقيب لرمزية الرواية بالابتذال [٢٠]، ونعت أمل زين الدين وجوزيف باسيل بالمباشرة والبساطة [٢١].

يرى سامي سويدان أن غسان كنفاني حاول في هذه الرواية تقديم رواية واقعية بأبعاد رمزية ليعلن بإدانته الكاملة للابتعاد عن الأرض (فلسطين) كما حاول الكاتب استعمالا جدليا للرمز في التفاعل الجدلي الذي يقيمه بين الرمز والواقع ، محددا ذلك عبر رؤيته التاريخية — الاجتماعية، أو بالأحرى عبر موقفه التاريخي الاجتماعي.

ويتقرى سويدان رمزية الرواية في لغتها السردية، حيث يلحظ غلبة الضمير الغائب، مما يراه يعبر عن العجز البنيوي العام الذي يسم المرحلة الفلسطينية المعنية وعن غياب الشخصية الوطنية النضالية المستقلة للشعب الفلسطيني بينما يعبر ضمير المخاطب الأقل ورودا كتعبير عن الذات - عن استيعاب الذات من قبل الآخرين..

لعل هذه الدراسة تضرب مثلا للتمحّل في قراءة الرموز بما خصت به الأرقام الدالة على الزمن أو الفصول أو الوقائع ، وهو ما استغرق عشرين صفحة [٢٢]، مما تضيع معه بعض التماعات هذه القراءة ، سواء فيما تقدم، أو في بعض الرموز الفردية ،. كتشخيص ما يمكن أن يبلغه العجز العام في حده الأقصى (البتر والموت) عبر عنانة أبي الخيزران، أو كتشخيص الوضع العام في (الخزان) العربي المقفل اللاهب على أرض الصحراء العربية.

على العكس من ذلك تأتي قراءة دلالة بعض عناصر تقنية الرواية كاستعادة الشخصيات للماضي التي يراها الناقد أبعد من وسيلة لاضفاء المعاصرة على الرواية، فهي وجه للتمسك بالأصول، والذي يتيح وحده للواقع الفلسطيني الراهن رؤية تاريخية اجتماعية حقيقية تنهض لتحطم الزيف. (الأصول هي الأرض والنزاع)

ومن هذا القبيل دلالة السؤال(لماذا لم تدقوا جدران الخزان...) الذي انقفلت — انفتحت به الرواية على العجز والخصاء من جهة أبي الخيزران ، مقابل الوجهة الأخرى التي تلف السؤال بالملابسات مما لا يتيح النص استجلاءها، ليبقى السؤال يستدعي الأجوبة التي لا يقدمها النص ، بل

يدعها لفضاء القراءة، ولا يفوت الناقد بخصوص هذا السؤال الخاتمة ــ الفاتحة الجديدة للرواية، أن يلاحظ على ما في اجابات النقود الأخرى عنه من دلالة على تحديد مواقع اصحابها ومواقفهم من القضية ، ولا يستبعد الناقد نفسه من هذه الملاحظة.

تلك هي معالم النقد التطبيقي لهذا الناقد في هذه الرواية، بالأحرى هو ذا استخدامه العملي لمنهج علم الاجتماع الأدبي الذي اختار لقراءته (رجال في الشمس) ، وهي القراءة التي تؤكد مبكرا (١٩٧٨) على الخروج عن مألوف تجليات هذا المنهج في نقدنا والتي كانت متمركزة حول مضمون المنقود، بينما عمد سويدان الى العناية التي رأينا بتقنية المنقود إذ درس رمزيته ودلالته، بل إنه أيضا وشى دراسته بالثقافة «علمنفسية» حاذقة إذ أشار الى رحمية علاقة أبي قيس بالأرض في مطلع (رجال في الشمس) ، والى البعد الجنسي العاطفي في علاقة تلك الشخصية برائحة الأرض. والناقد بذلك كله طور وأغنى تجليات المنهج المختار ، على الرغم مما اعتور بعض ذلك كما رأينا[٢٣].

يوسف اليوسف :

في حكم مبرم آخر من أحكام الناقد يرى (رجال في الشمس) أعظم عمل روائي كتب (على الاطلاق) في موضوعة فلسطين ، ومن دون أن يحدد ما إذا كان الحكم محددا بزمن الرواية أو بزمن الكاتب أو يمتد الى حين صدور الحكم، مما يثير التشكك ، إذ تدلل بمساهماتها روايات عديدة لأميل حبيبي وسحر خليفة ورشاد أبوشاور من الكتاب الفلسطينيين ، فضلا عن روايات أخرى لكتاب عرب آخرين. (هل يكفي التمثيل برواية عرس فلسطين لأديب نحوي؟).

إن غسان كنفاني كما يقرر يوسف اليوسف هو أول كاتب عربي استطاع نقل الكارثة الفلسطينية الى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية. ولقد مر بنا في المستوى المنهجي النظري بعض تلك الشروط التي يضاف إليها سواها عبر النقد التطبيقي، فجوهر الرواية والأقصوصة لدى غسان كنفاني أنها تخضع التاريخ للمحاكمة ، وأنها تدينه كخنوع وعدوان في طرفيه النافي والمنفي، وعلى العكس من فيصل دراج كما سنرى ، يخلص يوسف اليوسف الى أن التراجيدي ذو طبيعة تاريخية في نظر غسان كنفاني ، والاليا ف المؤسسة للرواية إذن هي تاريخية، فأبطال كنفاني يصدرون صدورا منطقيا عن ضروراتهم التاريخية ، وعن الوجود في مباشريته، وواحدهم يملك (عزيزة التاريخ)، مما جعل بناء روايات كنفاني ــ ما عدا (ما تبقى لكم) ـ يأتي بعيدا عن التناسج التجريدي، وجعل الأحداث الدرامية نتاج فعل قوي تتمتع بميزة الحسم التاريخي.

ويركز اليوسف جهده في نقد (رجال في الشمس) على التراجيدي . فالرواية في هذا النقد سبر لمطاوي التراجيدي وإفصاح عنها ، والتراجيدي فيها هو لحظة السقوط المدمر ونتاج ضمور الذات. وهو ذو طابع تاريخي، لا يصدر عن نقص وجودي كما في المسرحية اليونانية ، ولا عن خلل في الشخصية كما هو الأمر في مسرح شكسبير ، بل يصدر عن الأحداث الكبرى في التاريخ.

ويلحظ الناقد أن التراجيدي العربي عبر تراثه نتاج تضخم الذات، مما يعني لاعقلانيته ، فيما التراجيدي منطقي كمعادلة رياضية. هكذا يحدد الناقد المبدأ التراجيدي في لاعقلانية السقوط ، مخالفا هيجل في تحديده سبب العذاب لذلك المبدأ ، ومخالفا برادلي في تحديده السبب بطريقة احتمال العذاب، وهذا (القانون) الكبير: الماهية اللاعقلانية للتراجيدي (في الغالب) هو ما يمكن استقراؤه من غسان كنفاني.

كما يلحظ الناقد غياب عنصر الصراع عمدا عن تراجيدية (رجال في الشمس) ولا يعد ذلك نقصا فنيا. فإذا كان غياب الصراع يجعل الشكل موغلا في بساطته، ويسطحه إلا أن الشكل في هذه الرواية ظل مؤثرا لأنه يعبر عن المضمون باقتدار. وغياب الصراع في هذه الرواية إذن هو المعنى والماهية.

على هامش هذا التركيز في تراجيدية (رجال في الشمس) والتراجيدي بعامة، تأتي النتف النقدية الأخرى المتصلة بالرمزي والعلمنفسي والدلالي. فخلاصة الرمزية في الروان هي استهجان اللاعقلانية في القضية التالية: لما كان لابد من القبر، فلماذا نقبل أن نموت جبناء؟ وبالتالي لا يهم أن يكون أبو الخيزران رمزا للقيادة الفلسطينية ، ولا يهم أن يكون موظفو الحدود الكويتية رمزا للبيرقراطية العربية، ولا أن يكون المهربون البصريون (البصرة) رمزا للقيادات العربية، ولا أن يكون الهاربون الثلاثة رمزا للشعب الفلسطيني (المكافيء الروائي) ، ويعلل الناقد ما يرى من صفات لغة الرواية (نهارية، بسيطة ، هينة كالموسيقى الشعبية) بسبب طبيعة الموضوع : شخصيات من واقع يومي مباشر.

وفي دلالة الرواية يقرأ الناقد حكم الادانة على شعب بأسره ، فموت الرجال الثلاثة كان محتوما ما داموا قد رضوا بالخزان، والادانة إذن ضرورية . وقد يكون الكاتب أراد القيادة الفلسطينية آنذاك ، ودحض زعمها بقدرتها وحدها على انقاذ فلسطين.

وفي العلمنفسية التي ستهيمن على قراءة الناقد لروايات غسان كنفاني الغالية، تأتي في هذه الرواية نزعة التدمير الذاتي ، فيكون الموت أقرب الى الانتحار نتيجة الشعور بالذنب، وكعادته يوحد الناقد بين الكاتب ومبدعاته فيقول:«وقد تملك حق الزعم بأن غسان كان يختزن في داخله نزعة تدمير الذات» ، أما الشاهد فهو قيادة غسان كنفاني لسيارته بسرعة!!!

ما تبقى لكم ـ يوسف اليوسف:

يقوم نقد يوسف اليوسف لهذه الرواية ولتالياتها من روايات غسان كنفاني على عناصر نقده للرواية السابقة، سوى أن فعل العناصر سيختلف. وكما تسيدت التراجيديا فيما تقدم سيتسيد العلمنفسي فيما يلي. فموضوع (ما تبقى لكم) هو فكرة التخلص من التلوث وتقوم في الرواية شبهة عقدة حب الأقارب، والتثبيت النفساني على الأخت. وصورة الأب لدى حامد (بطل الرواية) تتوزع بين التلوث (ذكرى الطفولة لرؤية الأب يضاجع الأم) والمثل الأعلى (استشهاد الأب) والشقيقة مريم هي حوار الطهر والدنس. بل إن (حامد) نموذج لعقدة الذنب والدونية قبل اندفاعه من غزة الى الصحراء وهذه العقدة ـ والقلق والنزق ـ جعلت حامد على تخوم العصاب . وهو، بتلوث الأخت وغياب الأم الطاهرة ، يعامل الأرض كمعشوقة.

وإذ يعنى الناقد بتقنية الرواية تتسيد العلمنفسية على هذه العناية فعظمة الشكل في هذه الرواية مدينة بنهوضها للبعد اللاشعوري الكتيم، والنفساني الأصيل والعميق يرفد الشكل بمادته الغفل وبخيوطه الحية النابضة . كذلك نسج الكاتب الشكل من صور لاشعورية، وجاء الأبطال ذكريات ورعشات ومشاعر جوانية ورموزا نفسانية أكثر منهم وقائع أو كائنات عيانية، في جعل لغة الرواية لغة رعشة تنسلخ بالروح الأسطورية.

لقد عد اليوسف هذه الرواية (المطهر) وهي إذ تبدأ بالدنس وتنتهي بالنظافة، تمهد السبيل لرواية (أم سعد) التي عدها (الفردوس)، بينما كانت (رجال في الشمس) (الجحيم).

لكن (المطهر ـ ما تبقى لكم) تنطوي على تأثر واضح برواية وليم فوكز (الصخب والعنف) كما في ساعة كونتن المكسورة وساعة دلسي المرعبة مقابل ساعة حامد المكسورة وساعة مريم المرعبة، وكما في نزعة حب الأقارب. بيد أن الناقد يمايز بين تعامل فوكنر مع الكوني وتعامل غسان كنفاني مع المحلي، كما يحدد (منهج) الرواية بمنهج اللحظات المتحاورة والأبطال المتقابلين. وبهذا ـــ من التقنية ـ مع ما سبق من العلمنفسي حكم الناقد بأن الرواية واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية، كما أنها أرقى محاولة للكاتب في النمذجة والتنميط.

أما رموز الرواية ودلالتها فلا ينجوان هما أيضا من تسيد المنهج العلمنفسي ، فإجهاض مريم رمز لتخلصها من التلوث، ورمز لتخلص الشعب الفلسطيني من قذارة السقوط بإشهار السلاح أواسط الستينات. وهنا يجيء توحيد الناقد للكاتب بأبطاله وتشخيص الكاتب كمريض نفسي وكموضوع للتحليل النفسي، فإجهاض مريم هو أيضا ترجمة لشعور الكاتب بالتقزز من الولادة لذلك منعت الولادة وكان الاجهاض.

وتجهر الفرويدية في هذه القراءة ليغدو المحراث رمزا للقضيب ، مثله مثل أنصال الفولاذ وسوى ذلك تبدو ساعة الحائط رمزا للوطن ، ويبدو الزمن بطلا آخر في الرواية . أما الأرض فلا تبدو رمزا لفلسطين بقدرما تبدو مجرد أرض أو أرض بالمطلق والتجريد. وقتل مريم لزكريا هو تحرير لارادتها، كما أنها الضمير في قابليته للافاقة، مقابل حامد: الضمير الفلسطيني في يقظته وتوثبه وزكريا: الجانب الاسترخائي لهذا الضمير ولحظة الحطة والتقاعس.

لقد علل الناقد عظمة هذه الرواية بتقديمها النماذج العاكسة للواقع بأمانة. ورأى خاتمة الرواية برهانا على عظمة الكاتب الروائية في فهم الواقع ، وحيث بدا حامد والجندي الصهيوني كل منهما ضروري للآخر لا يمكن أن يوجد بدونه ، فتركها الكاتب في حال تقابل مشيرا الى ترك الحل مفتوحا

لذمة التاريخ : لقد تحررت المشيئة الوطنية وبدأ الصراع ، أما الحسم فللتاريخ.

لكن هذا التسلل للتاريخ الى هذا النقد للرواية ظل أقرب الى التوشية الباهتة لما حكمه من العلمنفسي.

ما تبقى لكم ـ فيصل دراج:

يحظى التراجيدي بالعناية في نقد فيصل دراج لهذه الرواية ، مؤشرا مفردة (المأساة)، فالرواية بحسبانها مأساة في مأساة الارادة كما الحكاية في الحكاية. سوى أن رواية (ما تبقى لكم) لا تحكي مأساة شعب محدد بقدر ما تردد نشيد الارادة الانسانية. وتتجلى المأساة في هذه الرواية عبر موت الأب وتيه الأم وسقوط الأخت وموت العمة. فإذا خلعت الرواية حجابها الخارجي وتكشفت كرواية غبطة، أخذت عناصرها مواضع جديدة تخضع لتسلسل منطقي، وبات زمنها خطيا ، فيما زمن المأساة مبعثر.

ولا يعدم هذا النقد الشيات النفسية ، كما في نظره الى مريم طيفا للأم ومتكأ وملاذا من وجهة نظر حامد، مما كان يجعله يرفض زواج الأخت لأنها رمز يربطه بالماضي والمستقبل . إلا أن «التاريخي» هو الذي يحكم نقد الناقد ويؤسس قراءته لدلالات الرواية وتقنيتها كما يوجهها.

فالرواية تبدو للوهلة الأولى في هذا النقد تارْيخية سياسية ، أو رواية محرضة. والتاريخ يوجد عند غسان كنفاني في شكل حكاية . فالحدث لا يظهر في أسبابه ونتائجه وتوسطات ما بينهما ، والسياسة هي التي تستدعي التاريخ وتفاصيل المكان والزمان.

هذا الغياب إذن للتاريخ عن الرواية ينفي أن تكون رواية سياسية ، فتبقى رواية تحريض. وبمكانها الرخو وزمانها الرخو تغدو رواية التحريض رواية ذهنية عن أحوال القيم وصراعها ، فتكتب عن ثنائيات لا حوار بينها: الوطن ـ المنفى، أو: الموت ـ الحياة؟ .. ومنطق الثنائية يقصي عن الرواية معنى الاحتمال، ويجعلها تسير بخط مستقيم.

والأمر كذلك يصبح الزمان نافلا كما المكان في مدار القيم المجردة. وتتحول الشخصيات الى أقنعة تروي حكايات القيم ومسارها ، فتضيق الوجوه وتختفي تفاصيل الحكايات اليومية ، ويلوذ التاريخ هاربا، لأن القيم المجردة لا تاريخ لها . ولسوف يعود الناقد الى بعض ذلك أو كله في قراءته لروايتي (عائد الى حيفا) و(العاشق).

وحين يتعلق الأمر بتقنية (ما تبقى لكم) يذهب الناقد الى أن الكاتب ، سواء أخذ بتقنية تيار الوعي أو بمنطق الزمن النفسي ، فإن ذلك يبرهن على انخلاع الشكل عن المضمون، أو على كتابة مأزومة لم تعثر على شكلها بعد ، فالتقنية المستخدمة (تيار الوعي) لا تناسب مضمون الرواية ، وبذا تكون الحداثة مستعارة ، سواء بالاتكاء على فوكنر (الصخب والعنف) أو على بريخت (دائرة الطباشير القوقازية) أو على غوركي (الأم) والكاتب اذن حاول أن يكون (الكاتب المترجم) من وجهة نظر المضمون ، ولم يسع الى اشتقاق الشكل من وظيفته المفترضة.

إن هذه الرواية في قراءة فيصل دراج مثل رواية (رجال في الشمس) نموذج لصراحة الوازع الأخلاقي ، ومرآة للنص التربوي . والوعي الأخلاقي الصارم لا يترك مكانا للرمادي ، ويجعل العلاقات الروائية حجابا لوجه الروائي وحده، فتغدو لغة الروائي واحدة ومقررة لأن الشخصيات لا تقول إلا ما يسمح لها به (تقويل مريم ـــ تقويل الصحراء)واللغة تتناظر إذن، والتقنية الروائية تصير حجابا لا يخفي الخطاب الأخلاقي والقصد السياسي.

إن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة، كما تنص القاعدة النظرية لهذا النقد الذي ينزع عن (ما تبقى لكم) صفة الرواية بموجب هذه القاعدة ، لأنها ـ الرواية ـ فكرة تنتج رواية أو فكرة تسمح برواية أفكار وحسب وسواء صح هذا أم لا فالناقد يعضده بالتوكيد على أن التاريخ يحتضن الحاضر والماضي الذي جعل الحاضر على ما هو عليه، أما غسان كنفاني الذي سعى في هذه الرواية الى كتابة التاريخ الفلسطيني، فهو يضيف المستقبل الى الماضي والحاضر، ويخلق هذا الزمن الغائب (المستقبل) كما يشاء، ومما يغلق الرواية قبل كتابتها، لأن الزمن الغائب ممحاة مطواعة تبدد الملامح الحقيقية للماضي والحاضر معا (التاريخ المعاش)، فهل يعني هذا أن الناقد يلزم بحذف الزمن الثالث ـــ البعد الغائب من أية رواية تروم كتابة التاريخ؟ وهل التاريخ في الفن هو عينه التاريخ المعاش؟ هل هي كذلك حقا علاقة التاريخ في الفن بالتاريخ المعاش؟

عائد الى حيفا:

منذ قصة (البومة في غرفة بعيدة) عام ١٩٥٩ يبدو الرحيل بنية أساسية في قصص وروايات غسان كنفاني وبخاصة في (عائد الى حيفا) و(ما تبقى لكم) ، حيث تقوم المصادفة والذاكرة والأم والابن كبنى أساسية أخرى لهاتين الروايتين.

وتثير (عائد الى حيفا) بحق إشكالية تجنس القصة والرواية، وتداخل وتمايز تخومهما [٢٤]، شأنها شأن (أم سعد) ، وقد حسم يوسف اليوسف هذه الاشكالية إذ نفى أن تكون أي منهما رواية، وعدّ (عائد الى حيفا) أقصوصة

ممطوطة، تنقصها الشمولية وتعتمد الحوار أكثر من الحدث ، وهو الحوار الذي يستهدف بسط أفكار وعرض حالة داخلية غير معمقة.

وكما في قراءة اليوسف لروايتي (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) يتقرى في (عائد الى حيفا) رمزيتها، فيبدو سعيد رمز الفلسطيني ، ودوف (خلدون) رمز الماضي الفلسطيني المهزوم، مقابل خالد رمز المستقبل. كما تتركز قراءة اليوسف في العلمنفسية، فيبدو ماضي الفلسطيني هو عقدته، ودوف سبب العقدة ، وخالد سبيل تجاوزها ، وبالعبارة الفصيحة لليوسف، فعقدة الرواية هي عقدة الذنب، وهي قلقها المركزي، كما أنها البنية المتزمنة لروايات غسان كنفاني والمحرك الحقيقي والمؤسس الفعلي . وبعبارة أفصح هي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي.

أما بالنسبة لفيصل دراج فـ (عائد الى حيفا) هي الرواية المستحيلة لأنها في مستوى أول مأساة عائلة خلفتها المصادفة، وفي مستوى ثان تنكشف كمأساة شعب لها سببية تاريخية، وفي مستوى ثالث تختزل الوقائع والشخصيات والأفعال الى علاقات ايديولوجية شكلية، أي تختزل التاريخ الى قوانين مجردة، وهكذا تبدأ بالميلودراما في المستويين الأولين، ثم تنأى عن الرواية أبعد بنأيها عن التاريخ وتظل تهوم في ذهنيتها وفكريتها الحاكمتين.

وكما هو الشأن في قراءة الناقد لرواية (ما تبقى لكم) يتركب في قراءته لرواية (عائد الى حيفا) التاريخي بالدلالي ، سوى أن التاريخي هنا يتسيد، بما يعنيه من قوننة ووعي وواقع.

يحكم النقد بنقض الرواية للتاريخي بمصادفتها كعثور نورا زوتشتاين على الطفل خلدون ونقله الى الوكالة اليهودية ، أو كتبني ايفرات كوشن للطفل.. ولكن المرء يتساءل : أليس الزحام في الرحيل (قانونا) لمثل عائلة سعيد وصفية وطفلهما؟ وكم تستبطن مصادفة فقدانه إذن، ومصادفة إنقاذه فتبنيه، من موضوعية؟ أليست المصادفة كما قال الناقد نفسه : تجليات أسباب تاريخية متعددة؟

لقد اقتربت (عائد الى حيفا) من التاريخ ، كما يعترف الناقد لوصفها سقوط حيفا في عشر صفحات ، ثم يسارع الى أن الرواية تبسط التاريخ (في حوار سعيد ودوف) ، وتعود الى اختزالها البدئي والمبدئي والهادف الى اختزال التاريخ بأمثولة أخلاقيه. فمحاولة كسر الأمثولة والدفع الى حدود الرواية عبر الاقتراب من الواقع الفعلي المعاش عام ١٩٤٨ عبر تلك الصفحات العشر، لا تلبث أن تنكسر بدورها ، ذلك أن الفكرة الذهنية التي انطلق منها الكاتب تجعل سعيه متعثرا ، لتظل العلاقات الروائية المرغوبة مجرد عناصر متفتتة فوق سطح ذهني ساكن، يفتش عن الرواية حين يبدو أن المأساة جماعية ، وأن المصادفة هي تجليات أسباب تاريخية متعددة، ويفتق الناقد من ذلك أن البنية الذهنية ـ ولنلاحظ : الفكرة الذهنية ، البنية الذهنية، وسيلي بصدد رواية العاشق: التركيب الذهني .... التي ترى العالم إشارات ورموزا لا تتوافق مع رحابة التاريخ كذلك قوله إن التجريد يجعل الرواية تنتقل من مسافة ذهنية الى أخرى ، كأن الفعل الروائي استنباط للمقولات الأيديولوجية ، يبدأ بالأخلاق والتأمل واللقاء اللاعقلاني وينتهي بنسق من الأفكار والعقلانية المجردة.

إنها إذن الرواية المستحيلة كما هو اللقاء المستحيل الذي ترسمه بين صاحب الوطن ومن اغتصبه، أي لقاء الفلسطيني مع وعيه بعد هزيمته الثانية، وهنا نصل الى (الوعي) في توسل هذه القراءة للتاريخي ، فرحلة الزوجين سعيد وصفية ـ عودتهما بعد هزيمة ١٩٦٧ الى بيتهما القديم في حيفا، هي رحلة الفلسطيني في الوعي، والرواية برحلتها هي عن تحولات الوعي وفق منطق الوعي الذي لا يسمح بكتابة رواية، ومن جديد يحكم النقد: ليست (عائد الى حيفا) برواية، ولكن لنتابع كما تابع.

يظهر الفلسطيني للناقد في هذه الرواية كاليهودي: الأول بريء قبل الهزيمة، والثاني بريء قبل الصهيونية (افرات كوشن في وارسو ـ ميريام في ألمانيا...) والكل إذن بريء قبل زمن الجريمة التي تلوث الكل وتقذف بهم الى قفص الاتهام.

ويتابع الناقد قراءة الرواية على هذا النحو، فيظهر له فيها عالما الفلسطيني واليهودي كعالمين إنسانيين يتناظران في العذاب والبراءة، وبينهما ضباب أثيم عقدته الأصابع الصهيونية، إنهما عالمان ضحيتان والجلاد واحد، فهل يكون هذا هو المهاد الذي أرسى غسان كنفاني ـ إن صحت هذه القراءة ـ ليصل به بعد خمس وعشرين سنة كاتب مثل هاني الراهب الى أن العربي بعامة كالصهيوني : مهزومان أمام أمريكا المنتصر الوحيد؟ أم أنه المهاد الذي أرساه غسان كنفاني ووصل به سعدالله ونوس قبل هاني الراهب، في مسرحية الاغتصاب الى ذلك الذي أقام الخطاب القومي العتيق المتجدد ولم يقعده؟

مشكلة غسان كنفاني من وجهة نظر الناقد أنه يريد أن يوحد بين الصهيونية والفاشية، وبين الفلسطيني واليهودي المضطهد (بالفتح) ، بالفاشية خروجا على الطبيعة الانسانية، واليهودي ضحية الفاشية الألمانية كما أن الفلسطيني ضحية الفاشية الصهيونية ، وهما إذن وضعان مأساويان يتماثلان الى درجة التماهي والمساواة الكاملة، أما مشكلة الكاتب فهي أنه قد قدم ذلك كله على مستوى التجريد وبناء الأفكار المجردة ، مما جعل الرواية مقولات لا علاقات، أو خطابا أيديولوجيا في شكل رواية ، لكن مشكلة الكاتب أكبر إن صحت هذه القراءة ، فهي ليست فقط، الاخفاق في كتابة رواية بل في الوعي التاريخي كما سيتوضح أكثر فيما سيلي، بعد أن ندعو

الى أسئلة أخرى لمثل هذه القراءة ولمثل هذه الرواية فهل كان كاتبها يفكر في (حل) الى جانب دعوة حياته وكتابته الروائية وغير الروائية الى العمل الفدائي؟ هل كان ينزل فلسطين من الذاكرة والمخيلة الى الواقع الجديد والمستقبل الممكن؟ وأين هي إذن كتابته من الكتابة التي ترسم اليوم العودة الى منطقة السلطة الوطنية فضلا عن العودة الشبيهة بعودة سعيد وصفية الى ما بات (اسرائيل) فلنتابع الى ذلك الاضطهاد والموروث الذي يقيم جسرا بين المضطهدين (بالفتح) يصل الى درجة التخاطر. ولنصغ الى ميريام تخاطب سعيد وصفية : «أنا آسفة، ولكن ذلك ما حدث .. لم أفكر قط بالأمر كما هو الآن» . وكأني بأحد يسأل (الاغتصاب) عن صدى يترجع فيها من (عائد الى حيفا).

لقد خص الناقد مشكلة غسان كنفاني بحديث ، كما خص مشكلة الرواية بحديث أكبر، وسؤال الوعي يوحد الحديثين ، فهل يحق لأحد أن يوحد المشكلتين إذن؟

أما مشكلة الرواية فيحددها الناقد بأنها لا ترى الوعي في التاريخ مما نجم عنه إسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي ، والمقارنة بين وعي صحيح مطلق هو البندقية ووعي قائم زائف، كما هو أمر المنطق الشكلي: وعي زائف - وعي صحيح. والرواية تؤكد على قوة الوعي الصحيح المطلق: البندقية ، أي وعي القوة الذي يقود الى أن :

* الاحتلال الصهيوني لفلسطين صحيح من وجهة نظر الوعي المجرد هذا.

* الاحتلال الصهيوني لفلسطين مرفوض من وجهة نظر الاخلاق فقط.

* الوجود الصهيوني يستند الى وعي صحيح (وعي القوة) والسالب فيه هو احتلال فلسطين فقط.

* الفلسطيني يستطيع العودة الى بلاده إذا امتلك الوعي الصحيح الذي للصهيوني، وهذا ما يعبر عنه الناقد بلغة المجاز: الصهيوني المنتصر هو فلسطيني ثائر مقلوب، عيبه أنه في فلسطين.

على هذا النحو جعلت لا تاريخية الوعي في الرواية من الصراع السياسي صراعا قيميا أو معرفيا أو أخلاقيا ، مما يجعل النصر شأنا نخبويا يخص العارف والمثقف ، كما جعلت لا تاريخية الوعي الرواية ترى دور الدولة الصهيونية في انتاج وإعادة انتاج الوعي الصهيوني ، فالرواية ترى اليهودي في أوشفيتز، ولا ترى قدومه الى فلسطين كفعل سياسي.

على الرغم مما يصل في هذا النقد بين مشكلة الكاتب ومشكلة الرواية ، فهو يحرص على أن يمايز بين وعي الكاتب ووعي الرواية، وإذا كان الأول قد نقض روائية الرواية ، فالثاني الذي بات وعي كتابة لا وعي رواية ، مادامت (عائد الى حيفا) ليست برواية ، هذا الوعي الثاني هو عماء عن الواقع وضلالة تاريخية واجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني الاسرائيلي.

بيد أن نفي روائية الرواية يفسح في قراءتها ككتابة (ما) للايديولوجي المستتر بالوعي التاريخي. وهو يستدعي هذا الايديولوجي بصراحة في قراءة مثل هذه القراءة في نقد مثل هذا النقد. ولقد قرأ هذا النقد على حدة بلغته المتميزة ايديولوجية الكاتب (مشكلة الكاتب بعبارته) وايديولوجية الكتابة (مشكلة الرواية) . فالتاريخي في هذا النقد يمكر، فوق طغيانه على الدلالي ، بالحداثي كإذ يعني بالايديولوجي من دون أن يسميه ، فهل هو الحذر من حساسية المسألة برمتها؟ هل هو الحذر من أن يأتي نقد لهذا النقد فيجلو فيه غسان كنفاني كمشرع للوجود الصهيوني بعامة، أو كرفض أخلاقي للاحتلال الصهيوني لفلسطين ، أو كتمييع أو صرف أو إجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني (العربي) الاسرائيلي؟ هل هي صدمة هذا النقد للمقدس السائد في أي تعامل مع كتابة غسان كنفاني؟!

مهما يكن فبالنسبة إلينا ، ليس غسان كنفاني كذلك ، لابوعيه ككاتب ولا بوعي (عائد الى حيفا) سواء كانت رواية أم لا، مع التشديد على وداع المقدس - أي مقدس كان.

بقية الروايات والمجزوءات:

ينفي يوسف اليوسف أن تكون (أم سعد) رواية لافتقادها (نثر الحياة الباطنية) و(قانون الضرورة) وسواهما من الشروط التي يحدد للرواية على المستوى النظري ، فـ (أم سعد) لوحات متفاصلة، تتعامل مع تبدلات الواقع بمنهاجية مسطحة خالية من الثراء النفسي ومن كل أشكال نفاذ البصيرة، تبسط حالة ولا تنسج حبكة ، وحبكتها مفككة وشخصياتها فقيرة ونسيجها هو الآخر مفكك، إذ يسع المرء أن يحذف منها ما يشاء ويضيف إليها ما يشاء. والطريف هنا أن الناقد يتحدث عنها كرواية على الرغم من نفيه أن تكون رواية الأم فيها هي رمز الإرض ، وهي لا تخبرنا شيئا عن علل التحولات العميقة في المجتمع الفلسطيني ولا تعدو أن تكون تقارير سردية وصفية تتصف بالسطحية.

كذلك يمضي النقد في سبيله الى أن يغدو أهجية ، وهو ما بدا منه بدرجة أدنى في قراءته (عائد الى حيفا)، جراء اختلاف الرواية مع الحد النظري للنقد وبدلا من أن يسائل النقد هذا الحد ويثريه ويوسعه ويطوره ، يتحول الى آيات محكمات ويستدعي سريد بروكست ، مرة باسم العلمنفسية ومرة باسم الوعي التاريخي ومرة باسم الشروط الفنية ، فيما كان عليه أن يصغي الى تجريبية غسان كنفاني على تواضعها ، وينظر في موقع هذه الرواية أو سواها من التجربة الروائية الحداثية العربية في مطلعها أواخر الستينات ومطلع السبعينات.

على أن فيصل دراج في التفاتتة الواضحة الى (أم سعد) يرى أن الكاتب يطرح فيها، كما في (الأعمى والأطرش)منظورا للثقافة والمعرفة لا يترك فيه مكانا واسعا لمنظور المدارس الرسمية ، ترى ألا ينسحب هذا على (عائد الى حيفا) أيضا؟ بل ألا ينسحب بدرجة أدنى كما نرجح ـ على (ما تبقى لكم) وعلى (رجال في الشمس) بدرجة أعلى ـ كما نرجح ـ؟

لقد استهل غسان كنفاني (أم سعد) بالقول: (لقد علمتني أم سعد كثيرا، وأكاد أقول إن كل حرف في السطور التالية إنما هو مقتنص من شفتيها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء) وإذا كان الادعاء صحيحا أم كاذبا أم استمالة ذكية ـ أو غبية ـ للقارىء ، فبناء ولغة وتخييل. (أم سعد)، مما يستدعي بإلحاح أسئلة أخرى. ومن اللافت أن النقد يخرج من حدوده ومحاكمته الصارمة للروايات التي أنجزها الكاتب ولو قليلا ، عندما ينتقل الى المشروعات ـ المجزوءات كما يسميها يوسف اليوسف ـ التي اغتيل الكاتب قبل أن ينجزها.

وأدنى هذا الخروج يأتي مع قراءة اليوسف لـ(العاشق) حيث عقدة الذنب تنهش (قاسم) كالكاتب. ولأن العقدة ناجمة عن جريمة وليس عن شعور بالتقصير كأبطال الروايات السابقة ، ولأسباب أخرى أقلها الحماسة ، يذكر قاسم الناقد براسكو لينكوف (الجريمة والعقاب) وتوم جود (عناقيد..) وسواهما من أبطال (الحرب والسلام) و(لمن يقرع الجرس).

وقريب من ذلك تأتي قراءة اليوسف لـ(برقوق نيسان) التي يرى أنه يمكن النظر إليها كقصة قصيرة مكتملة، وليس فقط كجزء من رواية لم تكتمل . ويرى الناقد أيضا في الهوامش والتعليقات التي وضعها الكاتب ما يكمل نقص المتن ويضفي الواقعية عليه. ولعل جراءة النقد على نفسه، وتوهجه بالتالي، قد جاء في قراءته لـ(الاعمى والأطرش) فبدت أشبه بالكابوس مما فرض تغييرا أسلوبيا جذريا يستعيد أسلوب (ما تبقى لكم) ويرعش كأسلوب (رجال في الشمس) . بيد أن الحماسة ـ على الأقل ـ لا تلبث أن تدفع بالناقد الى أن يحكم بأنه لم يسبق لغسان كنفاني أن قدم مثل لغة (الأعمى والأطرش) على الاطلاق ويمضي الحكم الى أنه يندر أن نقع على قرينة لهذه اللغة في الرواية ، لكأن اللغة ليست من الأسلوب في شيء ، وبالتالي لكأن الأسلوب لا يستعيد من رواية سابقة، أو لا يرعش شأن أسلوب رواية أخرى.، ولم هذا التفرد اللغوي؟ لأن اللغة أقرب الى لغة الشعر التصويرية ؟ أو لغة الاستبار الباطني فهي تتضرم أشبه بلغة الشعر الرمزي منها بلغة الرواية ـ هل هذه سبة أو مدحة؟ ـ وهي تصنع الصور الشعرية بمجازاتها ، وهي وجدانية أكثر منها وصفية تقريرية كما تفترض الرواية.

أين نذهب إذن بما سبق أو زامن أو ـ على الأخص تلاقي الرواية العربية من شعرية اللغة لدى جبرا ابراهيم جبرا أو حيدر حيدر أو ادوار الخراط أو أو ...؟ كيف يستقيم ما تقدم مع القول إن الفصول العشرة الأولى من (الأعمى والأطرش) قصيدة لا رواية [٢٥] ولوحات زيتية لبنايات باطنية، ثم القول إن تلك اللغة تلح لرسم الذات وجوانيتها وليس للسرد أو الحوار، كما لا يمكن الاستمرار فيها طويلا من دون أن تفقد الرواية صفتها الروائية؟

على نحو آخر تأتي قراءة فيصل دراج لـ(العاشق) بخاصة ، وابتداء مما أخذته عليها بلجوئها الى تعددية الأصوات فيما هي لا تحتاج إلا الى صوت واحد. ولكن هل من رواية تقوم بصوت واحد؟ واذا صح وصف النقد للغة (العاشق) بأنها متساوية ومتوازنة للشخصيات جميعا ، فأين هي إذن التعددية؟ وكيف يصح القول من قبل أو من بعد بشعرية البطل (قاسم) ونثرية العدو (الكابتن والميجر).

لقد لحظ النقد هنا بامتياز محاولة الكاتب في السيرة الشعبية ، وخلطه الرواية بالملحمة، وطبيعة البطل الغنائي أو الملحمي المنغلقة في العالم الغنائي. كما لحظ بامتياز مزاوجة هذا العالم الغنائي مع العالم النثري الذي يتضمن العادي ، وانبناء الرواية كعالمين لا متجانسين بسبب من ارتباك الكاتب في بحثه عن أشكال تعبير جديدة ، أي في تجريبيته المرتهنة الى وظيفة محددة للكتابة قادت الى أن تحمل اللغة الروائية من الشعر بقدرما حملت من النثر. ولما كان ـ كما يبدو ـ لا مناص من حضور ما لقراءة هذا النقد للروايات السابقة في قراءة هذه الرواية، فقد رأى في حضور زمن الأجداد في الذاكرة الشعبية ـ روح الأجداد ـ نفيا للتاريخ، ورأى الكاتب هنا كما في (الأعمى والأطرش) يفكر، والأسلوب في هاتين الروايتين يتراجع خطوة عن أسلوب (ما تبقى لكم) ، على النقيض مما رأينا لدى يوسف اليوسف ، ويمضي النقد الى أن التركيب الذهني في (العاشق) يلتقي بما يكبح حركته، فيستوعب اللقاء ذهنيا ، ويترك اللقاء أثره في التركيب الذهني ذاته، كما أن الاقتراب الذهني من الواقع انتج مضمونا يتعايش فيه ظاهريا الملحمي والروائي ، دون أن يغير البنية الذهنية الشاملة التي تحتضن الطرفين ، فظل الروائي أو الواقعي قناعا لبنية تتجاوزه وتحدد دلالته أي ظل العمل ذهنيا.

***

هكذا كتب القارىء (الناقد) نصه (نقده) . وبالطبع لن تتماثل قراءتان للنص الواحد، حتى إن كانتا للقارىء الواحد، وبالأدوات عينها، بيد أن الأمر وصل الى ما يكاد يضيع روايات غسان كنفاني ، جراء تعدد واختلاف القراءات ، بقديمها وجديدها، وعلى الرغم من ذلك يفتقد المرء تدقيق نص القارىء في الحداثي في نص الكاتب ، ولا يكفي هنا أن يشار الى فوكنر أو بريخت.

فروايات غسان كنفاني جزء من المحاولة الروائية

العربيـة في الستينات للخروج مـن الاهاب التقليدي السـابق، وفي إطار حداثي يقلد الحداثة الروائية الغربية ، مما تزامن مع صنيع وليـد اخلاصي وهـاني الراهب وحليـم بركـات واميل حبيبي [٢٦] وفي هـذا تقوم ريـادة غسـان كنفاني وألمعيتـه ، وخصوصا في مشروعاته (المجزوءات) التي لم تكتمل ، كما في التناص بالمثـل الشعبي والشعر الشعبي في (بـرقوق نيسان) وكما في الهوامش فيهـا أيضا ، وكما في تهجين اللغة والعنـاية بـالعاميـة والعامـي ، أو محاولـة المتتاليات القصصية التـي اختطهـا أميـل حبيبي وستغـدو نهج ادوار الخراط غـالبـا في كتابتـه، أو الانثيال اللغوي الذي سيغـدو علامة لكتابـة صنع الله ابراهيم وهاني الراهب وسـواهما ، ونحسب أيضا من هذا القبيـل محاولة (العـاشق) في كتـابة روايـة تعود الى العقـود المنصرمة ، مما شـاع نعته بالروايـة التاريخية ، والتي كـانت نماذجها معدودة حتـى محاولة غسان كنفاني، كما في ثـلاثية نجيب محفوظ، و(العصاة) لصدقي اسماعيل و(حسن جبل) و(لن تسقط المدينة) لفارس زرزور.

ولا تغفـل هذه الملحـوظة عـن عبور بعـض النقد ببعـض نقاطهـا ، لكن السؤال المفتوح هـو التدقيق في ذلـك كله [٢٧] . ولعل هذا السؤال وسـواه مما تطلقه قراءة تالية فتـالية لنص الكاتب أن يساعد القراءة على تجديد نفسها، وأن يستعيد نص الكاتـب مما كـاد يضيعه، ولئن بـدت الفسحة الموعـودة هذه تضيق بأفعل التفضيل التي تؤثـرها أحكام يوسف اليوسف، وبأحاديـة تتسلط المنهج ، فهي تقول على ما امتـازت به قراءة فيصـل دراج مـن الـوضوح والضبـط المنهجـي، ومـن دقـة وسلاسـة اللغة، ومن حداثة النظري وتاريخيته ، مما هو قائم أيضا في قراءة سامي سويـدان ، فبمثل هذا على الأقل ـ ينضج ويغتني اختلاف النقود فيما بينها ، واختـلافها مع نقدها كما لعلنا رأينا بعضه هنا، ويكون نـص القاريء مثل نص الكاتب على موعد متجدد مع المستقبل.

الهــوامش:

١ – سـامـي سـويـدان : أبحـاث في النـص الـروائي العـربي مـؤسسـة الأبحاث العربية ، ط١ ، بيروت ١٩٨٦ ص ٦١-١١٩.

يوسـف سامي اليـوسف : غسـان كنفاني : رعشة المأساة ، دار منارات ، ط١ ، عمان ١٩٨٥.

فيصـل دراج : دلالات العـلاقـة الـروائيـة ، دار كنعـان ، ط ١ دمشـق ١٩٩٢ ، كذلك : (الثقافة/ الممارسة في ممارسـات غسان كنفاني) في : قضايا وشهادات ، العدد ٥ ربيع ١٩٩٢.

٢ – عصام محفـوظ : دفتر الثقافـة العربيـة، دار الكتاب اللبناني ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٣.

٣ – اليـاس خـوري، إحسـان عبـاس ، فضـل النقيـب: غسـان كنفـاني أديبـا ومناضلا ، منشورات الاتحاد ، ط١ ، بيروت ١٩٧٤.

٤ – المرجع نفسه .

٥ – المرجع نفسه.

٦ – رضـوى عاشـور: الطـريـق الى الخيمة الأخـرى، دار الآداب ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٧.

٧ – يمنـى العيـد : ممـارسـات في النقــد الأدبي ، دار الفـارابي ، ط ١، بيروت ١٩٧٥.

٨ – الياس خوري : تجربـة البحث عن أفق ، مـركز الأبحاث في منظمة التحـرير الفلسطينية ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٤.

٩ – مجلة الآداب ، العدد ٨ ، بيروت ١٩٧٢.

١٠ – ابـراهيم خليـل: في القصة والـرواية الفلسطينيـة ، دار ابن رشـد ، عمان ١٩٨٤.

١١ – قضايا وشهادات ،مذكور سابقا ، ص ٢٥١.

١٢ – دلالات العلاقة الروائية ، مذكور سابقا ، ص ١٨٣.

١٣ – قضايا وشهادات ، مذكور سابقا ، ص ٢٣٩.

١٤ – مثـل قاسـم الطيب ابـن قـرية مجد الكـروم الذي يمضي الى أحضـان اليهوديات في حيفا متخليا عن قريته (عن الرجال والبنادق).

١٥ – قضايا وشهادات، مذكور سابقا، ص ٢٥٩.

١٦ – دلالات العلاقة الروائية ، مذكور سابقا ، ص ١٧٩.

١٧ – نفسه ، ص ١٨٩.

١٨ – ممارسات في النقد الأدبي ، مذكور سابقا .

١٩ – مجلة الآداب ، العدد ٤، بيروت ١٩٦٤.

٢٠ – غســان كنفـاني أديبـا ومنـاضـلا ، مذكور سابقا، وفيه أيضا توكيد إحسان عباس على أن الرواية برمتها ذات بعد رمزي.

٢١ – في كتـابيهما : تطور الـوعي نماذج قصصيـة فلسطينية، دار الحداثـة ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٠.

٢٢ – أبحـاث في النـص الـروائي العـربي، مذكور سابقا ، ص ٧٨ – ٩٨. وقد يكون أقل ذلك قول الناقد إن تصميم بنيـة الرواية في سبعة فصول يدلل على إصرار الكاتـب على رفض بنيـة الموت السائدة رفضا واعيـا لحقيقة الـواقع السائد كموت مرحلي للشعب الفلسطيني.

٢٣ – كما تبتـديء روايـة نجيـب محفـوظ (القاهـرة الجديـدة) المكتـوبة عـام ١٩٤٥ بالشمس ، كـذلك تبتديء رواية غسان كنفـاني (رجال في الشمس). وقد فـوت الناقـد فرصـة للمقارنة بين العتبتين . مـن ناحيـة أخرى نـذكر بمرجعيـة الروايـة فيما وقع لمحمد البطراوي صاحب الـرحلة من البصرة الى الكويت ، والـذي حدث الكاتب عنهـا أثناء سكنهما في الكويت ، وقـد اشتغل الكاتب على هـذه (المرجعية) في أكثر من قصة كما في : (على الرصيـف ـ أبعد من الحدود ـ الأفق وراء البوابة ـ ثلاث أوراق من فلسطين ـ أرض البرتقال الحزين ـ ورقة من غزة). وقد أشـار الى ذلك والى البطراوي ، ابراهيم خليل في كتابه : في القصة والرواية الفلسطينية ، مذكور سابقا.

٢٤ – قـد تكـون العـودة مفيـدة الى معالجتـي لهذه الاشكـاليـة في : الـروايـة السورية ، وزارة الثقافة، ط ١ دمشق ١٩٨٢.

٢٥ – ومحسـن الموسـوي أيضـا يـرى أن غسان كنفـاني جعـل مـن روايتـه قصيدة تنساب بين ضفائر الحزن والموت ... انظر : مجلة الآداب ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٧٣.

٢٦ – علينا أن نـذكر أن سـداسية الأيـام الستة لاميـل حبيبي قـد جاءت مـن الأرض المحتلة ابتداعا في الكتابة الروائيـة والقصصية ، فعدها رجاء النقاش رواية قصيرة في سـت لوحـات أو قصص ، وعدهـا محمد دكـروب سلسلة اقاصيص أو حكايات أو قصة طويلة أو رواية.

ولعل بنـاءها التجـريبي والتناص فيهـا مع المثـل الشعبي والأغنيـة الشعبية ، كذلك الحكائي فيهـا، لعل ذلك كان حاضرا لغسان كنفـاني إبـان زخم كتابته وتجريبيته ، وأحسب أن المقارنة هنا واعدة ، وبخاصـة إذا تابعت الى تجارب تالية في رأسها (متتاليات) ادوار الخراط.

وفيما يتعلق بـ(عائد الى حيفا) يجدر بـالدرس والمقارنـة أيضا مـع (العودة) من الـسداسية ، حيث زيارة أحـد عرب الناصرة ، للقدس في الـذكرى الأولى للخامس من حزيران ، ومع (عودة جبينة) من السداسية أيضا، حيث عودة فتـاة الى أمها في الأرض المحتلـة بعد فـراق عشريـن عامـا ، ولعله مـازال في الذاكرة ذلك المرجع الحكائي الشفوي اثـر هزيمة ١٩٦٧ عمن نسي ابنه يوم النزوح(١٩٤٨) وعاد بعد(١٩٦٧) فوجد الابن مجندا في جيش الاحتلال.

٢٧ – ومن المبكـر في ذلك لفتة أحمد محمـد عطية الى مسـايرة الكاتـب للتكنيك الحديث في الرواية العالمية من حيث تداخل الأزمنة والأماكن وتقطيع الحدث وتدفق تيـار الوعي والكتابة دفعـة واحدة بلا فواصل ولا فصـول مع تعدد الضمائر والرؤى ... انظر : مجلة الآداب، العدد ٣٤، بيروت ١٩٦٩.



مماطلات التأويل عند مؤنس الرزاز

محسن جاسم الموسوي*

يمكن لرواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة لمؤنس الرزاز (المؤسسة العربية للدراسات ١٩٩٧) أن تخاتل القارىء، وتغريه بتلبس منظورات الاحتمال والمشاكلة، وهي تفعل ذلك في اكثر من مكان داخل السرد، لكنها تأتي الى كل ما هو آني وموجود واشكالي في الحياة العربية المعاصرة ومحيطها الدولي من خلال ما هو فردي أولا. وانساني ثانيا، لأن (الاحلام حق من حقوق الانسان، لا يقل أهمية عن حقه في الخبز والهواء... والماء، ص ٥و٦)، كما يخبرنا (سلطان النوم). ولنا بين دهشتنا بوجود كيان يتسلطن علينا بلغة كلية وبين هذه المفاهيم المثقلة بالمفارقة ان نتصور مدى السخرية المبطنة التي ينز بها نص قرر، منذ البدء، هدم الاحتمالية ومشاكلة الواقع، والاتيان بالواقع نفسه بشروخه في دواخل الشخوص وخارجهم في الحياة، واللغات، والأوهام والأحلام، والمعرفة والسلطة.

والاصوات التي تحاور القارىء وتواجهه ليست عابئة به، فهي لا تريد منه الشراكة، لكنها تمتلك سرها الاكبر الذي يجعل من كل هؤلاء البشر باحثين عنها، آتين اليها، واجدين فيها راحتهم المسلوبة وحقهم المستلب: فسلطان النوم يأتي بهم الى مملكته، كما هي، خارج المكان والزمان، قائمة داخل المنامات والاحلام، كما هو شأن القصر المسحور عند الحكيم وطه حسين، في تجربتهما المشتركة عن قصر يقيم في الاعالي الفنية والاقاصي والتخوم الجمالية عندما تنقطع اللغة عن المشاكلة، وهو امر سيغري كلا من المرحوم جبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف على فعل مماثل، خلق آخر، عن عالم بلا خرائط، تنشغل فيه الاصوات بمناقشة الفنون والسرديات، ثمة عالم يقيم خارج المنظورات والأبعاد الزمانية والمكانية، وهو ما يدفع الواقع، وكذلك ايديولوجيات الفئات الى التوق اليه، والتمكن منه او السعي نحوه، يوتوبيا ممكنة مرة، وسلطة قسرية تدعي القداسة لنفسها مرة اخرى.

لكن مؤنس الرزاز يأتي الى ممالك بلا خرائط من زاوية اخرى، ومن فعل سردي آخر، يتأسس في تخوم السخرية المفارقة، وهي تستحث سلسلة من التغايرات والافتراقات ما بين فعل الناس والفئات والدول والانظمة وبين ما ينبغي ان يكون، بدون ان تعلن ولو لمرة واحدة انها تسعى نحو مشاكلة الواقع، او الحقيقة، فكل أمر هنا لا يعدو أن يكون سردا، يهتز ويتغاير ويتقلب كأنه على كف عفريت. لكن (كأنه) هذه لا تتحقق في نص ما بعد - حداثي، يشاكس الاحتمالية، ويرفض المشابهة، ويتحلل عن دراية وقصد عما هو استعاري، للعودة الى كنائية نثرية، عذرية ما، تنزع فيها اللغة قشرتها الاحتمالية، وثقلها الاستعاري المستوطن، فبئر الاسرار هنا، اسم على مسمى، يقيم، ويتخاطب، ويتحرك، وينشغل، ويحضر للمقهى، ويراقب ايضا، شأن غيره. انه بديل الكاتب — المثقف في عهد التوتاليات المختلفة، داخل الانظمة المتباينة وعصور المعلومات. لكنه، وهو الذي تغيب عنه الدهشة اصلا فيستجديه الناس ليكون مكمن اسرارهم ووديعة حياتهم وهاجسهم، يتداخل بسلطان النوم، مهيمنا على المنامات والاحلام، وكلاهما (مساحة) من الحرية، ينفس فيها المرء عما هو في داخله، بعيدا عن الرقابة وتساؤلات السلطات. ان هذا الحضور، مجسد في السرد ويعد اكبر ادانة لطغيان الماكينة

* ناقد وأستاذ جامعي يعمل في تونس.

البيروقراطية والتجسسية على حياة الانسان.

لكن رواية مؤنس الرزاز سلطان النوم وزرقاء اليمامة لا تتوخى اليغورية السرد، فهي لا تسقط مسميات القيم والاعتبارات والمواثيق على ناطقين باسمها، يتوزعون ما بين خير وشرير في رحلة عبور او عودة ما بين البراءة والتجربة، والاكتشاف، والمعاناة والتحرر من الخطيئة، انها لا تنتهي عند حد، حتى عندما تخلد زرقاء اليمامة في نهاية المطاف الى محارتها، ملاذا وحيدا يستعيد لها دفء موسيقى الطفولة: ذلك لان الجميع هنا، يحضرون بهيئات وصور واصوات اولا، ولغات كل طرف هي التي تشكله امامنا هيأة وكيانا. لكننا عندما نتحرر من غواية السرد، نرى هؤلاء جميعا يجتمعون ثانية في تكوينات لغوية متكررة، كسلطان النوم، او بئر الاسرار، كما انهم يعطون تكوينات مماثلة من النصوص، التاريخية كزرقاء اليمامة وروميو وجولييت، او من المحكي الشعبي كعلاء الدين وامه. وحتى سليمان التوحيدي، يعيدنا الى التوحيدي الغائب، طالب الغربة والغياب بعدما اعياه الحال وصعب عليه المنال وتبين له سفه البحث عن مآل واعتبار بين السلاطين والحكام، فأولو الامر لا يلقون أنانية وكيدا عن غيرهم. وما عليه الا ان يخلد الى النسيان، بطي كتبه وحرقها أولا. فاللغة هي التي تخرجه حضورا وتأتي به كيانا، وتقيمه كاتبا، وبالاتيان عليها في مدوناته ينتهي التاريخ الشخصي، وتتأكد علامة الغياب شاهدا على الاجحاف الذي لا تلغيه اكاذيب اولياء الامر.

ومرة اخرى، فالاليغوريا ليست شغله، حتى عندما تبدو شبه مدينة الضاد مشاكلة لغيرها: فكل موصوف هنا يتشكل من لغة الآخرين، من روميو وجولييت وزرقاء اليمامة ونور الدين وعلاء الدين...الخ، وهي لغة تتوالد فيما بينها، ساعية عبر مجموعة من الاستراتيجيات للعودة ثانية الى عذريتها، بعد تفكيك الاستعارة، وهرمها الايديولوجي، وخطابها المتورم. وهكذا تستعاد حرفية الكلمة خالية من الدلالة. فلا (جدران تفصل بين المفاهيم والكائنات). كما يقول السارد على لسان بئر الاسرار، فـ(لا توجد حدود حقيقية)، بين (عالم الاحلام وعالم اليقظة ـ ١٠٩)، ولهذا هنا تقيم (مناجم الشعر) في هذه (الاغوار العصية على ابصارنا اثناء اليقظة)، بما يحتم ان تنفرط نهائيا سلطة العقل، وتأتي بديلها حرية اخرى، يجسدها بئر الاسرار، كما يلي:

(اشار بئر الاسرار الى واد عريض فيه دهاليز وسراديب وقصور وموسيقى والوان وروائح وكلمات تدور في فلك غريب. فلك تتغير العلاقات فيه بين الكلمات بسرعة عجيبة. كأنها علاقات فطرية عشوائية مرتجلة ـ ١٠٩).

أي أن الكتابة هنا جوهر نثري، لكنها تستعيد عذريتها لتسرق تمنع القارىء، فيتلبسه وضعها، ويسري معها سوية، غير منقاد لسلطة اخرى غير غرائبية مستجدة تتأكد اختلافا في الابتداء، لتستحضر محنة الواقع والحياة عند الانتهاء، لكن هذه الاستعارة العذرية تعني ايضا التمدد الكلي في تسمية ما ومجاز، فبئر الاسرار، ينبغي ان يتشكل كذلك، كيانا يخلو من الدهشة فتصب فيه الاسرار من مختلف الناس الذين يتخفون عن بعضهم ويكيدون لغيرهم، ويمنحون شتى الوكالات فرصة العمل والمال والانشغال. كله يصب هنا: انه المرغوب فيه، لكنه المكروه ايضا. وبثنائية الانجذاب والرفض، تتحرك قوة السرد في واحدة من استراتيجيات النص المذكور العديدة: ولهذا يتحرك بئر الاسرار ما بين المقهى والشارع والدار والبار، جاذبا آخرين اليه. ومحط متابعة المتجسسين عليه، شأنه شأن السر اينما حط ورحل وتجول. ولكن الاكتفاء بالسر محركا لا يضمن للسرد الحركة والتوالد. ولهذا جيء بزرقاء اليمامة، فاعلا سرديا آخر، تغوص في بواطن الناس، وتنقل افكارهم، وهكذا يستطلع صوتها عشرات الاصوات التي تتضارب داخلها الاهواء والافكار، والتي تمنح المؤلف فرصته للتعليق على ما هو دائر من ايديولوجيات وصراعات، ولوثات وهوايات، مستعيدا فيها لمحات من هاجسه وافكاره التي ظهرت في رواياته الاخرى. وتلعب السخرية المبطنة دورها في دفع القارىء بعيدا عن الهيمنة الكلية للسرد، ليتمدد قليلا، منتقدا اللغة المضببة في الايديولوجيات القومية، ومارا على شتى الصياغات والافكار عابثا بها، عارضا لتبايناتها الشديدة مع هموم الناس ونزعاتهم وطموحاتهم.

لكن النص لا يقيم تحريره للغة ويؤكده سرديا الا بقصد استيطان بديل: فالعادة التي تخصها زرقاء اليمامة بالنقد هي التي تسقط حضورها على السلوك، كما تسقطه على اللغة، وهي البديل التراكمي للطباع والازمنة في آن واحد، كما أنها يمكن أن تتشكل في داخل بئر الاسرار نفسه، خاليا من الدهشة، لان (العادة هي التي تصادر الدهشة وتجعل كل غريب وعجيب مألوفا عاديا ـ ١١٣). فبئر الاسرار هو استخلاص كل العادات والطباع والازمان، متغيرة متقلبة هذه المرة، لكنها تبني على ماض، بصفتها امرا متكررا وهاجسا مشهودا، وحكاية لم تكن الاولى ولا الاخيرة.

أي ان الترادف كاستراتيجية سردية اخرى يحيل لاحقا على سابق، ولكن بدون مزيد من الاشارة والتكرار، فكل تلاحق سردي يزيد في تبئير فكرة ما، لكنه لا ينبغي غلق هذه الفكرة، ما دام النص يشتغل على أساس تفعيل طاقته التكسيرية من خلال هدم التخوم التعبيرية من جانب، وتكثيف فعله السردي عبر الترادف واللصق والتكرار والاقتران والجمع بين الاصوات، من جانب آخر.

فالابتداء السردي بسلطان النوم صوتا يأتي باللغة الى المنامات والاحلام، ولانه كذلك ينتهي الحظر والتحريم. فـ(لا

أقاليم محظورة على الكائنات في سلطتي، ولا مناطق منع تجول، ولا كيانات محاصرة، ولا غرف محرمة ــ ٨)؛ وبمثل هذه المقارنات يجري هدم الممنوع من جانب، كما يجري استجماع وقائع الحياة المعاصرة، ضغوطها وآلامها، في ظل الاشتراكيين والرأسماليين وما بينهما من كيانات متخصصة في خلق الخصوم، وتصفيتهم.

لكن هذا التجسيم لا ينتهي بمثل هذه المواصفات القرينية، فثمة فعل مضاد يغوص في اولئك المقاومين لإرادته دون وعي منهم؛ اذ ان طاقة زرقاء اليقظة يمكن ان تتفتت، او توهن، او تضعف، ولهذا تفرح بالاحلام، غير عارفة انها الوجه الآخر للمنامات، طاقة الحاكم وإرادته، (قاومت بالحلم، بدأت هجومي المضاد بالحلم، انتقيت احلام ثوار رومانسيين واحلام شعراء أشياء مجانين، ثم مزجتها ــ ص١٣٧). نعم، هكذا تضيع معارضة الحاكم، ولن تتبقى عند معارضيه او صادي مودته غير امزجتهم الخاصة. (حلمي الخاص)، كما تسميه زرقاء اليمامة.

لكن هذا الابتداء الذي يقود الى تداخلات الاصوات مع زرقاء اليمامة وبئر الاسرار لا يعني الانتهاء، لان مجموع السرد يعول على (الرواية الاخرى)، فثمة صوت وآخر، معلن ومستور، حاضر وغائب، مسمى ومجهول، وكل ذلك يبقى السرد بوحداته الكبرى متحركا في دوائر ومماطلات ترفض الخطية الزمانية، او الموضعة المكانية، فلا حدود كهذه تفرض نفسها على السرد، فمتى ما حضرت هذه ضاعت الطاقة السردية بفاعليها المصوتين الذين يخرجون من (حرفية اللغة) مرة، من طاقتها الاستعارية نحو هذه الحرفية، او من التاريخ ومدوناته، وكذلك من المحكي، علاوة على اولئك الآتين من الحياة ، مجموعات من الاصوات التي تتسع بحضورها، الوقائع، فكريا وسياسيا واجتماعيا، فالتقرير الصحفي، وكذلك المعلومات والاصوات التي يتسلط عليها ذهن زرقاء بالتقاطاته وانثيالاته، باصغائه وإحالاته، تختلط بمنزوعات اللغة وانزياحاتها، فتبدو رواية سلطان النوم مشتبكة، غنية، مليئة بالسخرية المتجذرة عبر المجاورات والاحالات، لكنها ايضا ملفقة كالمعارضات الادبية والكتابية، تأخذ شيئا من نص، لتهدمه، وتحيل على آخر لتغذي نواة المفارقة فيه: فأين صياد ألف ليلة وليلة؟ واين حكاية علاء الدين؟ وكيف هو أمر حكاية الملك دوبان والطبيب يونان صاحب وصفة الورقة المسمومة كالشفة المعدة للتقبيل؟ ان هذه الحكايات وغيرها تظهر ثانية في سلطان النوم، كما تظهر حكاية زرقاء اليمامة، لكنها موجودة هذه المرة لتأكيد المفارقة: فثمة عفاريت يطلبون الخروج من القمقم في ألف ليلة وليلة، باحثين عن أمل ما، واضعين على أنفسهم شتى العهود ومقيمين أنفسهم في قسم ما ينبغي تنفيذه عند الخروج، اي ان مغادرة القمقم تعني فضاء حرا، وحياة بديلة، وانتشارا في الارض والماء والهواء، اما الآن، فان سليمان التوحيدي يكتشف التباسا آخر غير ذلك الذي يدفعه الى الغيبة والقنوط من قبل، ثمة ملل وانتظار، مستجد، ومثله يومىء باليأس من هذا العالم، بعدما اشتبكت ايدي الجناة، مختلفة خارجا، ومؤتلفة ضد هؤلاء الناس؛ يقول سليمان التوحيدي:

(نحن الآن في عالم الف ليلة، ولكن بغير ذلك الحس الفذ بالدهشة، فاللامبالاة حلت محلها، والعالم على كف عفريت، هل تذكرين المارد المحبوس في قمقم منذ ألف ليلة، وكيف كان يتحرق شوقا للتحرر من قمقمه والخروج الى العالم والحياة والناس، لقد صار القمقم الآن هو الملاذ والملجأ ـ ١٢١).

ومثل هذا الرأي ، الذي تعارضه زرقاء الآن، يتأكد لها في نهاية المطاف فبحارتها، هي الملاذ بعدما اكد لها الشيخ الحكيم في شبه مدينة الضاد، ان النتيجة بادية، وشبح سلطان النوم في الانتظار.

والعبث بالنصوص ومواد الذاكرة الشعبية وكذلك بالتقارير العلمية والصحفية يشكل احدى مناكدات الوعي ما بعد الحداثي، الملول المفجوع المتمرد على ما هو مغلوق ونهائي ومدع للحق واليقين؛ وهو كذلك في رواية مؤنس الرزاز سلطان النوم وزرقاء اليمامة: فهذه النصوص والمواد والافكار تستعاد ثانية وثالثة، بمدياتها الايديولوجية المأخوذة عن ميشيل عفلق مرة، وتلك الآتية عن الخطاب القومي، والثالثة عن المحكي، والمقال العلمي، والشغب الاعلامي، والخطاب الماركسي والاحادي العالمي الدارج الآن، وكلها تتقابل مع اخرى، او تتحاور مع الذات وانفصاماتها، لتنتهي بعد سلسلة المحاكاة والمعارضة والتفكيك الى خيبة ما، فليس هناك قدر محبب وليس هناك غير محطات انتظار للمفجوعين لا ينجو منها حتى العلماء، بينما تطل فوهة مسدس سرحان من فوق الجميع، لترصد الاذهان في لحظة الشغف بها والانشداد اليها، انها فوهة كاتم الصوت الذي رآه مؤنس الرزاز منذ زمن في اعترافات رمزا وحقيقة، تلتقي عنده نزعة الشغف المأخوذ بالمفكرين والكتاب، والرغبة في اصماتهم مرة والى الابد، ليبقى سرحان وحيدا أوحد مطلا متسلطا على الدنيا، وكذلك على الممالك التي تهرب منه، في سلطنة النوم، وكذلك عند قدرات الرصد الذاتية لزرقاء اليمامة وامثالها.

وبينما يتسلط (كاتم صوت) سرحان على الجميع، لنا ان نتصور الاتساع العظيم للتوتالية السياسية، انها ليست مسورة بأسيجة، ما دامت تبتدىء مسيرتها وتنهيها بالدمار أولا، لكنها تبقى مريضة كسرحان، الذي ينهمك في متابعة الخارقين، والمفكرين الكتاب، ساعيا الى بلوغ اذهانهم، موزعا بين الرغبة فيهم والحقد عليهم، تماما كما هي عقدة المستعمر ازاء المستعمرين يقول سرحان، معلقا على الروائي ميم (الكاتب الطويل هذا يراقب زرقاء اليمامة ويصور بعدسة عينه السحرية ما يدور في ذهنها ـ ص٨٠).

وقبلها يعلن استياءه من فعل التفكير والكتابة عند هذا الكاتب الطويل:

يااللفهلوة! بوسعي ان اضع حدا لحياته الآن، في هذه اللحظة وبوسعي ان أضع حدا للمرأة التي يراقبها، أقصد زرقاء اليمامة، ثم وضع حد لبئر الاسرار الاحمق هذا ـ ص٨٠.

ويقول أيضا:

ولانني اراقب كل هؤلاء، وهم لا يعرفون انني أراقبهم، فانني سيد المشهد ولانني أحمل مسدسا مرخصا سريع الطلقات، فانني قادر على وضع حد لحياتهم جميعا الآن ـ ص٨٠.

ويمثل هذا الانشغال بالآخرين، ومن خلال امتلاك أدوات التجسس والدمار، يؤول سرحان الى حضور كارثي، لا يعنيه غير انهاء الآخر، تصفيته اولا، عندما ترجح كفة الحقد على الرغبة!

ولا يعني الاتيان بسرحان صوتا مكتوما مشحونا بالتوترات التي تفصح عنها رغبته في اطلاق النار، وممارستها فعليا، لعبة البدائل الوحيدة في سلطان النوم، رواية مؤنس الرزاز، اذ ان الرواية تلجأ الى ممارسة (ما بعد حداثية) اخرى، تلك التي لا تعطي اللغة فيها نفسها بسهولة، فكل دلالة قابلة لتوليد مستجد، ولهذا تتحقق الماطلة التأويلية، التي تقرن اليوم بتنظيرات (دريدا): فكلما انساقت وحدة سردية الى استنتاج، تداخلت معه المفارقة، او داهمته اخرى مضادة؛ وكلما تبدت رغبة ظهر لها اكثر من نقيض، فكل رغبة تعني احتواء أنانية ما، هيمنة من نوع معين. وحتى العشق الذي تنشد اليه جولييت ليس بهذه البراءة، وروميو قد يعجب بريشارد، كما ان سليمان التوحيدي قد يتحلل عن خطاب قاطع ماسك عندما تدخل ضده قوى اخرى تعريه او تسخر من شرفه الشخصي. وقد تستثمر السردية فشل الايديولوجيات، لكنها تأتي ايضا بهذه حلما ومناما، بغيابها تنتهي متنفسات الانسان، ويحل بديلها أي الغلق والكبت والتحريم، ثمة حاجة بشرية، وثمة مسعى نبيل، يتشوه نعم، لكنه الوجه الاجمل في الحياة.

وكما جاء في مذكرات ديناصور ، فان الايديولوجية قد تتبلد وتموت، وتفترق عما هو معاصر، وقد يؤول حضورها الى طوق وسجن عند المحترفين، لكن نشأتها حلما تضع حياة البشر في طريق الامل والعاطفة والشوق الى ما هو آت.

لكن الماطلة التأويلية التي تتشكل منها الرواية في بعدها (ما بعد الحداثي) لا تلقي بالنص في مجال قفر، غير مأهول، او عدمي. فالاحالات على شتى الكتابات، وبضمنها كتابة كافكا مثلا، تستدرج القراءات والمسموعات والوقائع الى خطر يرفض الخطاب المتورم ان يستوعبه، رغم تداعي اشارات التنبيه وأجراس الانذار منذ ان استيقظ علاء الدين من (فوطبيعية) الامتياز، ليرى الحقيقة، غبارا ورمالا وهبة عجاج تتلوها أخريات، وكما جرى تفعيل اللغة من قبل، فان سواد العيون عند علاء الدين، هبة ومنة يكثر تعاطيها مجازا، تؤول عند العادة، الى قرينة ثابتة يحققها الكاتب عبر العودة الى نصوص الف ليلة وليلة، هبة من العنصر الخارق واستجابة لطلب الام، اما التحرر من القرينة فيعيد علاء الدين خاليا من التورم، قادرا على الرؤية العادية، متحررا من كيد خطاب العظمة، رائيا للخطر، فثمة عاصفة قادمة!

وبكلمة أخرى فان الرواية لا تريد ان تضع نفسها في (أليغوريا) ما، تقيم بموجبها جسرا سرديا موصلا للأحداث ونتائجها: فعاصفة الصحراء حقيقة قائمة في السرد، لكن الكاتب ليس معنيا بمتابعة وضعها ومآلها، انه معني اكثر بتقصي ذلك الاستخفاف بما يجري، وذلك العناد لرؤية القدوم الخطر. ولهذا لا يتمكن من الرؤية الا من له دربة ما، امتياز خارج على هؤلاء الناس المضغوطين داخل الخطاب المتورم، كما يجري لزرقاء مرة؛ بينما لا يرى العجاج ويبصره غير علاء الدين بعدما تحرر من (عجائبية) الغرور فيه، ان التحرر يعني الخلاص من عتمة التورم التي يأتي بها خطاب مشحون بالمجاز والاستعارة بديلين للواقع، يراهن على رؤيته على انها البصيرة! انها حال شبه مدينة الضاد، تلك التي يصفها رشاد في النتيجة انها (مثل كل المدن المتخلفة غير مبنية على اركان وثيقة، ولا دعائم محكمة، ولهذا تتداعى وتتصدع عند اول هجمة من خصم سواء أكان الخصم الطبيعة ام الغرب المتحضر ـ ص١٩٠). وبدل ان يتحول أمر عاصفة الصحراء ومثيلاتها التصحرية الى تقريرية سياسية، ثمة ما يحيل على تذررية ما، فكرية او انثروبولوجية، تنتقل فيها الذرات الرملية الى الداخل المديني، وتملأ خلالها كل شيء، بديلا للماء في الصنابير والحنفيات والانابيب، والغرف ، بينما تشتغل المشاهدة والتصوير فيما يشبه تمثيلية او فيلما سينمائيا، يخلوان مما هو انساني، كأنهما يقصدان هذا التفريغ، عرضا ذا بعد واحد، يبصره المشاهد مفرغا من التساؤل والاستفسار، ومن ثم عاجزا عن الاعتراض! يقول العلامة:

لفت انتباهي ان عاصفة العجاج كانت تهدف الى ترويعنا، نحن المشاهدين، لا الى التحطيم الحقيقي او التدمير الواقعي، فقدرت ان الامر كله ليس سوى خدعة سينمائية ـ ص٦٥.

لكنه سرعان ما يتبين (ان قبيلة الرمال لم تكن وديعة تماما) وكأنها (عمالقة من الوحوش التي خرجت لتوها من قمقم الكبت المزمن، فاندفعت نحو حدائق الرغائب الفاتنة، تنهب، وتسبي، وتسلب، وتتلاعب بكل كائن حي او جماد او ثبات، ص٦٤).

ولربما يبدو خيط الرمال متسلسلا متراكما، فاعلا، ما بين الحقيقة والتمثيل ، الواقع والادعاء، تركيبا مجازيا لموزائيكية النص، اجتماعه وتآلفه، من كل مكان وزمان؛ لكن هذا الخيط

يحيل على مـا هو آني وقائم في ذاكرة القـراء، ولهذا يتشكل مجازا قويا يمنـح الرواية مبرر حضورهـا ايضا خارج امتيازهـا الفني. دون ان يعنـي ذلـك تسليمهـا بيقين ما، يـدعيـه اي طـرف مـن الاطراف الواقعة تحت هذا الطغيان الجديد.

ولعل حضــور الروائي في هذا النص هـو الذي يزيـد في غنى الرواية، ومماطلتهـا ما بعد الحداثية: فالاحالة الذاتيـة قائمة هنا، والمؤلـف يعلن على لســان الآخريـن انه بلـغ حالـة من الضجـر، فـ(الضجر كـان يعلكني ـ ٤٧)، بعـدما كثـرت المادة الصحفية، وتأكدت أحـوال اجتماعية فاجعة تعيـد نفسها باستمرار. (نـأكل الهواء منذ ولـدنا ـ ٤٨)، كما ينقـل عن مقـال لزميل سـاخر، وفي المقهى، مـا بين روائي بانتظـار المدهش و(بئـر الاسرار) تبتدىء الرواية بانشداد الروائي المستجد الى من يقوده الى (عالم الضاد)، فيكون أثر ذلك شغوفا بمادة تثير عنده الرغبة والفضول:

عثـرت على أمضـغ الفضـول، بعد أن كـان يعلكني الضجـر، واكتشفت ان خوائي امتلأ بعد لقائي بئر الاسرار بعصير الدهشة، وأن خيالي الذي جف ونضب اكتنز بغـابات الاثارة، وخيالي الذي بدأ يغفو منذ اعوام ويتثاءب ويكاد ينام، قد اخذته رعدة الذهول ـ ص٥٤.

وليـس صعبا تبين بـدء الروي، ليـس مـن خلال الفضـول والرغبة في السرد فحسب، وانما مـن خلال الحث الجديد للمخيلة خروجـا على النوم. اي ان المماطلـة السرد ية تبتـدىء هنا مـا بين التسليم للنوم، والاحـلام والمنامات، وما بين الفعل الـواعي اليقظ الذي يستدعـي التدقيق والمراجعة والاجتهاد والـرؤية والتسـاؤل وصد اليقين والعادة. ولهذا يتحقق الابتداء بمثل هذه اليقظة لكنها اليقظة التي لا يسع الروائي عرضها بيقين بديل أو بتأكيد وثوقي صـارم، ولهذا جرى تغـريب التجـريـدات، كالـدهشة والخيـال والاثـارة والخيال، بما هـو مـادي ، وحقنهـا بما هو استعـاري، لتتأكد في داخلها سخرية خفيفة عمادها المفارقة والتفريق.

لكن الـروائي لا يستبدل كسعي وإرادة بئـر الاسرار وحده، فتسلطه على زرقـاء اليمامة يتيـح التنقل بين الاصـوات المختلفة، ص٨٠، اذ كما ينقل سرحـان، فان (الكاتب الطـويل) هذا يـراقب زرقاء اليمامة ويصور بعدسة عينـه السحرية ما يدور في ذهنها، وما يدور في ذهنها هو عملية سطـو، نعم، سطو، كل خصوصيات الآخرين، لانها تراقب ما يدور في رؤوس الناس ونفوسهم، لكنها لا تعلم ان الكاتب يراقبها ويستغلها ويـوظف ما تراه وما تسميه بقدراتها الخارقة ـ ٨٠.

وليـس صعبا الاستنـاد الى مجمل نظـريات يـونج، وبعـده لاكان، في ظهور الشبيه، او الآخر، في الشخصية الواحدة: فالكاتب يضغط على ذلك الآخـر الذي يريد اجهاض ما عنـده، انه الشبيه ـ الخصم، الـذي ينفرط غـريما متحديـا أيضا، سـاخرا مـن ذاته، ليتطـابق في لحظـة مـا مع القـوة الاخـرى الحاقـدة على الكتابـة والابتكـار. لكنه في لحظتـه الاولى، وليد شبيـه، وخصـم وغريـم متحمل. يرى الفعـل الابداعي تجميعا، وتلفيقا مـن هنا وهناك، في (معصرة المخيلة)، وصـوته حتى هـذه اللحظة هو صـوت الآخر الذي يقبع في أعماق الذات ساخرا ومستاء:

ان سرحان يعرف كيف يؤلف هـذا الكاتب الذي يجلس هناك روايته، ان ذلـك الكاتب يحمـل اربعة شوارع وثـلاثة أماكـن من عمان، مقهى، ومكتبة، ودائرة حكومية، ثـم ينقل من بيروت زمنا وحربا وغـانية وشارعين، ثم يقتلـع عناصر حكاية مـن ألف ليلة وليلة، ويطحنها بحجر رحى الاخيلة...ص٧٩.

أي ان سرحـان المستاء المتـاكد هـو الكاتـب في العمق الملـول والانطوائي والمنـزعج، لكنـه الراغـب والمطلع ايضـا الذي يقـدم للقارىء فكـرة أولية مشوشة عـن المادة الروائية؛ اما عجـزه عن تأويل اجتماع هذه المادة فهو الذي يبقيه صـوتا مقطوعا وحانقا، ينظر بتأفف للكـاتب الذي يتجاوز مرحلة الابتـداء تلك. وانفراط الذات ليس جديدا، لكن حضور الأنا ـ الخصم يؤول في الرواية الى تجميع لكل ما هو وثوقـي ويقيني شارك في تكوين النشأة الاولى للكاتـب، ولانه كذلـك تتشكل منه أيضـا قاعدة الخطـاب المتورم، واصحابها العتـاة الذيـن ينطلق منهم كـاتم الصـوت ويلوذ بهم الديناصـور أمام الهدم الذي تجريه الكتـابة لكل ما أعـدوه كيانا ثابتـا ويقينا لا رجعة عنـه، وقداسة تمتلـك الحقيقة لوحـدها، ان مؤنس الرزاز يحيل على نقطة الابتـداء، والثقة المنقوصة، والرؤية الاحادية، فيقبلهـا بأوجاعها، بمبضـع مستجد بـاستمرار ليحول دون ابدالها بيقين متجبر آخر، ماضيا الى امـام نشدانا لاستيعاب اوسـع لحياة أكثر احتداما وتناقضا مما يجري الظن فيه والتواطؤ بشانه، فالتقوقع عند البدايـة السرحانية لا يتأتى منه غير البطش او تعطيـل الابتكار والتجـدد، انه الالتفـاف على ديناصـورية مـا تحمي الخلـف الذي يجد عند اليقين ثبـاته واستجماعـه للسلطة، ليكون مندفعـا من تلك القداسة المسقطة على الـذات مضادا لما هو مغاير ومختلـف: ولا غرو ان تتخطى ذات الكاتـب تنشئة اليقين، باتجاه ابدال مستمـر ومماطلة تأويلية، تبصر المسـاعي المختلفة، بيقظة تتعـاكس عن عمد مـع سلطان النوم، حتى وان اخـذت عنه الاحلام والمنامات نحو المزيد مـن الانبعاث والتجدد، خروجا على الركود والتماسا للمعرفة وهدما لكـل ما يدعي اليقين والوثوقية، ان التخلي عن (سرحان) هو تخل عن تنشئة وثوقية، ولفكر يقيني عفا عليـه الزمن، ولانها كـذلك لابد مـن انكشاف متصل للـرؤية يحول دون التبلد والالتبـاس، ولربما يبقى (سرحان) كـأصحـاب العاصفة، طرفين مناكديـن للانسان، الا ان اليقظة ازاء الخطر هي الخطوة الاولى في اتجاه آخر يرسي حبا مغايرا للحياة.

يحظى تفسير هيدغر لهولدرلين باهمية كانت كافية لكتابة دراستين بحجم لا باس به[1]. وبسبب التأثير الخارق للشارح، تماما مثلما بسبب الصعوبة الاستثنائية للشاعر المشروح، تطرح هذه القراءات مشكلات متعددة. اذ لابد أن يسأل المرء عن مساهمة هيدغر في مجموع الدراسات عن هولدرلين، ولابد ان يسأل أيضا ما مكانة هذه التفسيرات في مشروع هيدغر الفلسفي، والى اي حد اثرت في تطوره، واخيرا يستدعي المنهج التفسيري عند هيدغر نفسه الاهتمام.

بول دي مان

تفسير هيدغر لهولدرلين

ترجمة: سعيد الغانمي *

ترتبط الاسئلة الثلاثة ببعضها، لكن لا ريب أن السؤال الثالث هو الرابط بين السؤالين الاولين. ويصدر منهج هيدغر التفسيري صدورا مباشرا عن مقدمات فلسفته، ولا يمكن فصله عنها، حتى ان المرء هنا لا يستطيع الحديث عن «منهج» بالمعنى الشكلي للكلمة، بل بالاحرى عن فكرة هيدغر في علاقة الفلسفة بالشعر، وأن قيمة مساهمته في الدراسات عن هولدرلين تتحدد بسلامة هذه الفكرة، التي هي فكرة وجودية (انطولوجية)، على وجه التحديد، وليست بالجماليات. فدراسة المنهج، اذن، مدخل ضروري للسؤالين الآخرين، اذ يتجاوز مداهما قدرة مقالة واحدة.

ولكي نفهم طريقة تلقي دارسي الادب لمقالات هيدغر، لابد أن نضع في حسباننا الظروف الخاصة التي أحاطت بنشر أعمال هولدرلين وتحقيقها، فلقد تنوسي تماما طوال القرن التاسع عشر (ربما ببعض الاستثناءات التي من بينها نيتشه) تجديد الاهتمام بها الذي حصل في أواخر القرن، ولعب فيه دلتاي الدور القائد. ثم تم ايقاظ هذا الانتباه دفعة واحدة، فلم يستغرق اكتشاف هذا العمل الخارق، الذي حصل بين عامي ١٨٠٠ و١٨٠٣، وبقي غير منشور في الأغلب وقتا طويلا. فتولى نوربرت فون هيلنغرات اعداد الطبعة النقدية الاولى، التي أكملها بعد وفاته في سنة ١٩٠٦ سيباس وفون بيغنوت، وظلت موثقة، وقتا طويلا، وهي الطبعة التي يستخدمها هيدغر في شروحه.

والتأثير الكبير الذي مارسه هولدرلين بعد هذه الكشوف، في ألمانيا اولا، ثم في فرنسا وبريطانيا أمر معروف، بحيث لا يؤخذ اليوم بوصفه أهم علم من أعلام الرومانسية الالمانية فقط، بل ايضا بوصفه واحدا من أعظم شعراء الغرب، بل لعله الشاعر الذي يقترب تفكيره من همومنا بحيث تتخذ رؤيته شكل هاجس نذير، ولهيدغر الحق في ان يطبق على هذا الشاعر نفسه بيته الشعري الغامض، وربما المنحول:

للملك أوديب عين واحدة لعلها أدهى

لكننا بعيدون عن معرفة هذا الشاعر الكبير، لانه يمثل العائق الاكبر دون الدقة والوضوح قبل أي شيء. وغزارة الصور وجمالها، وثراء القوافي وتنوعها أمر يفتتنا، غير ان هذا الانبهار مصحوب بفكرة وتعبير هما دائما في سبيل البحث عن غاية الدقة ونهاية التدقيق. ومن خلال المحو والمسودات واعادة كتابة الشذرات، يبحث هولدرلين عن تعبير أصفى من سواه وأصوب.

ربما كان الاعتماد على نصوصه المباشرة اكثر اهمية بكثير من سواه. ولكن سرعان ما ظهر قصور طبعة هيلنغرات. وقد عمقت الكشوف الجديدة والمعرفة الاكثر اتساعا بأعماله، الحاجة الى طبعة نقدية جديدة. وهذه مهمة توشك ان تكتمل الآن: فبتوجيه من فردريك بيسنر نشرت ثلاثة اجزاء جديدة مما يسمى بطبعة شتوتجارت الكبرى، كلها معني بشعره ورسائله وترجماته، وتعد احد الانجازات الكبرى للفيلولوجيا العلمية الحديثة. فاستنادا الى اكثر المناهج ثباتا (الدراسة المفصلة للمصادر والمراجع السيرية والتاريخية، والمراجع الداخلية المقارنة، والتفسيرات النحوية، ودراسة القوالب الشكلية... الخ)، كما

* كاتب وناقد من العراق.

استنادا الى بعض الاجراءات التقنية الحديثة (دراسة نوع الورق والكتابة، بمعونة رقائق لصور مكبرة للمخطوطات) انتج بيسنر الطبعة النقدية الفريدة، وهي في حالة هولدرلين شيء ضروري وصعب التحقيق في الوقت نفسه.

يلح الناشر على موضوعيته، فلم يكن ليحفل بكتابة مقدمة، وتعليقاته ذات طبيعة معلوماتية خالصة، لان المقصود من عمله يقتصر على توفير مادة لتأويل قادم على اساس وطيد. ومنافع هذا الزهد واضحة، غير ان لهذه المنافع ثمنها، فالتواضع الفيلولوجي الحصيف، الذي يحظر التأويل على نفسه، ما لم تقف الابعاد الموضوعية للعمل على أساس وطيد، يضطر الى مغادرة عدد من القضايا دون ان تحل، ومن بينها بعض القضايا التي تتعلق بمستوى توطيد النص. وفي حالة هولدرلين، يتسع هامش اللاتحدد بصورة خاصة، لان الوضع المادي للمخطوطات كثيرا ما يكون بحيث يستحيل الاختيار بين قراءتين ممكنتين، في المواطن التي يكون فيها التوضيح اكثر ضرورة. ويجد المحقق نفسه ملزما بالاعتماد على المبدأ الذي يتبعه: ففي النتيجة تحاول الفيلولوجيا العلمية العثور على معايير موضوعية وكمية، في حين يحكم هيدغر باسم المنطق الداخلي لشرحه.

واليكم مثالا من بين أمثلة كثيرة، يستشهد «بيدا آليمان» بحالة البيت (٣٩) في ترنيمة «Wie wenn am Feiertage» الذي يقرأه بيسنر:

Wenn es [das Lied] der Sonne des Tags und warmer Erd/ Entwachst [حين تطلع الاغنية من شمس النهار والارض الدافئة...]

لكن يبدو ان هولدرلين كتب كلمة entwacht (يوقظ)، بدلا من Entwachst (يطلع)، الامر الذي يفضي الى معنى مختلف، لكنه يتفق تماما مع تأويل هيدغر العام لهذه القصيدة. وخلافا لكل من هلينغرات وبيسنر، يحتفظ هيدغر بقراءة entwacht (يوقظ)، بينما يشير بيسنر الى سبعة امثلة اخرى في أعمال هولدرلين الكاملة، كتب فيها هولدرلين كلمة entwacht بدلا من ent wachst ، ومن خلال هذا الدليل الكمي يحكم لصالح كلمة entwachst. ومن الواضح ان الحكم العقلي بين هذين المعيارين أمر صعب. وللمنهج الكمي بعض الترجيح الايجابي لصالحه، غير ان اختياره النهائي يظل، بالرغم من ذلك، اعتباطيا، اذ ليس من المحتمل ان يكون هولدرلين قد اختار مفرداته على أساس توزيع احصائي. وتعرف الفيلولوجيا هذا جيدا، وتقدم بطريقة نزيهة معقولة: ففي ملاحظة هامشية يصرف المحقق الانتباه الى المشكلة ويبقي السؤال مفتوحا. لكن ما لا ينكر ان المفسر يحق له، بل يجب عليه، اذا كان قادرا على تقديم تأويل مسؤول ومتماسك، ان يحكم استنادا الى ما يستخلصه من تأويل. وهذا في آخر الامر، هو احد اهداف التفسير كله. ويتوقف كل شيء، اذن، على القيمة الفعلية للتأويل.

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ما دام تأويل هيدغر قائما على فكرة ان ما هو شعري يريد ان يؤكد الاستحالة الجوهرية في تطبيق خطاب موضوعي على عمل فني. فهيدغر يقلص دور الفيلولوجيا الى مرتبة ثانوية، بالرغم من انه لا يتردد في الالمام بها كلما دعته الحاجة وهو يعلن انه حر من الالزامات التي فرضتها على نفسها. وقد وجد ان هذا العنف فظيع، وهو كذلك حقا، ولكن يجب ان يكون معلوما انه مستمد من مفهوم هيدغر عن الشعري، الذي يزعم انه استخلصه من فكر هولدرلين. والقبول بهذه الشعرية يعني القبول بنتائجها، وخلافا لـ«ايليس بدبيرغ»، لا يستطيع المرء ان يتابع هيدغر في أقواله الفلسفية، ثم يتنصل منه باسم منهجية تزعم هذه الاقوال انها تتعالى عليها. ولا قيمة للاعتراضات الفيلولوجية الصارمة التي تثيرها ضده، اذ من الواضح عزم هيدغر على مخالفة القوانين الراسخة للدراسة الادبية. فهو يستند الى نص لابد انه يعرف عدم موثوقيته، وينخرط في تحليل مفصل له، محيلا الى تصويبات في مخطوطات، وملاحظات هامشية، وما اشبه، دون ان يتحقق من شروط الضبط، او في الاقل، دون ان يقوم بها على الوجه الاكمل، وهو يعلق على القصائد، كلا بمعزل عن الاخرى، ويعقد المماثلات بينها استنادا الى اطروحته الخاصة فقط، وحين لا تنسجم فقرة ما مع تأويله - وسنرى مثالا على هذه - يكتفي بطرحها جانبا. وهو يتجاهل السياق، ويعزل الابيات او الكلمات عن بعضها لكي يضفي عليها قيمة مطلقة، دون اعتبار لوظيفتها المخصوصة في القصيدة التي يقتطفها منها، ويقيم دراسة كاملة عميقة عن كون «الانسان يسكن شعريا» على أساس نص، ربما كان منحولا، ضمنه بيسنر تحت عنوان (نسبة ملتبسة). وفي هذه الدراسة نفسها يقتبس، دون شعور بالذنب، وعلى نحو مماثل للاعمال الاخرى، قصيدة عن جنون هولدرلين، قصيدة وقعها هولدرلين وأرخها: «المخلص لك بتواضع ، سكاردانيلي ٢٤/ أيار/ ١٧٤٨».

ويتجاهل تماما كل القضايا المتعلقة بالتقنية الشعرية، التي كان هولدرلين بالتأكيد يحيطها بأهمية بالغة، اذ لا يمكن تفسير عدد من مواطن الشذوذ والغموض في هذه القصائد دون الاشارة إليها. ويمكن للمرء ان يمضي في احصاء خروق هيدغر لقواعد التحليل النصي الاولية. مع ذلك ليست هذه الخروق اعتباطية لغياب الضبط، بل انها تستند الى شعرية تسمح بالاعتباطية، بل تستدعيها، ومن اللازم علينا، ان نعاين هذه الشعرية بايجاز.

هولدرلين، عند هيدغر، هو أعظم الشعراء (شاعر الشعراء) لانه يبين ماهية Wesen الشعر. وتكمن ماهية الشعر في تبيان الباروزيا ، او الحضور المطلق للوجود، وبهذا يختلف هولدرلين عن الميتافيزيقيين الذين يرفضهم هيدغر، اذ انهم مخطئون جميعا، الى حد ما في الاقل، وهولدرلين هو الوحيد الذي يستشهد به هيدغر، كما يستشهد المؤمن بنصوص الكتاب المقدس. فليست المسألة

مجرد نقد بـالمعنى الابستمولوجـي للكلمة، فكل مفكر كبير، شـأنه شأن هولدرلين، منخرط في الباروزيا، لأن ماهية الباروزيا الا يفلت منها أحد. لكن هناك اختلافا جـوهريا بينهما، فحيث يبين هولدرلين حضور الوجود، وتكون كلمة الوجود حاضرة لديه، وهو يعرف ان هذه هـي الحالة، يبين الميتافيـزيقيون، مـن ناحية اخـرى، رغبتهم بحضور الـوجود. ولكـن ما دامت مـاهية الـوجود ان يكشـف عن نفسه باختفائه فيما ليس هـو، فهم لا يستطيعون تسميته ابدا. انهم مخدوعون بحيلـة الوجود، وهـم أغرار بـرغم ادعائهـم الافراط في العلم، لان مـا يسمونـه ماهية، ليـس سوى الـوجود المتنكـر، وما يرفضونه بوصفه نفيا للماهيـة، هو في واقع الامر ، الوجه الحقيقي للوجـود نفسه. وهم يقـولون الحقيقـة ، ولكن دون ان يعرفـوها. وهذه الحقيقة واضحة فقط للميتا ـــ ميتافيزيقي، او ما وراء ـ وراء الطبيعي (هيدغر) الذي يجد نفسه في مـوقع قريب من «الفيلسوف» الذي يمتلك اصـلا «الروح المطلقة» (في ظاهراتيـات الروح لهيغل). فكما نفذ هيغـل الى حركة الوعـي وتمكن من شـجب اليقين السـاذج بالوعي الطبيعي باسم الحقيقة المطلقة للوعي بالذات، نفذ هيدغر الى حركة الوجود، وتمكن من كشف النقاب عن ارادة حضور الوجود، كما يظهر نفسه في الكينونـة، باسم باروزيا الوجـود. وتتضح هذه الفكرة اتضـاحا كـاملا، وتتطـور بصورة عـامة في الضميمـة التي اضافهـا الى مقالته «مـا الميتافيزيقـا؟»، حيث يقول ان مـا تتصوره الميتافيزيقا لا ـ وجودا هو في واقع الامر، وجود منسي.

مـن ناحيـة اخرى يعـرف هولـدرلين حـركة الـوجود هـذه. ويصفها في مرثية Heimkunft، ولا سيما في فقرتين منها:

Was du suchest, es ist nahe begegnet dir schon [ما تبحث عنه، قريب، ماثل أمامك]

وهـو بيت يبين البـاروزيـا والضرورة المتنـاقضة في وجـوب البحث عما يقدم نفسه مباشرة. ويكتمل هذا البيت ويفسر بما يأتي:

Aber das Beste, der Fund, die unter des heiligen Friedens Bogen lieget, er ist Jungen unt Alten gespart [غير ان الاجـدى، تلك اللقيـة، التي تكمـن تحت قـوس السلام المقـدس محفوظة للصغار والكبار].

اذا قرانـا هذا البيـت على طريقة هيـدغر، فـانه يبين ان حـركة الوجود خفيـة منفلتة. والشاعر الـذي شهدها وتصورهـا، شهدها وتصورهـا اكثر مـن الميتافيزيقـي، لانه شهـد الوجـود كما هو في حقيقته. انـه يجد نفسه في الحضـور المطلق للـوجود، وقـد صكته الصاعقـة الهيروقليطية لسطـوع الحقيقة، ولذلـك لن يسمـي كون الوجـود يقدم نفسه للميتـافيزيقي قنـاعا خادعـا، بل يراه الـوجه الحقيقي له:

Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen Und was ich sah, des Heilige sei mein Wort. [لكن ها هـو النهار ينبثق! لقد انتظرت ورايته قادما وما رايته، ليكن المقدس كلمتي.]

يبين شرح مرثية Heimkunft الطبيعة الغامضة للـوجود التي يجب ان نتعـرف فيها الاضطـراب الخاص، والطبيعـة الانجذابيـة للآنيـة Dasein في «الوجـود والزمان». ويبين شرح تـرنيمة « wie wenn am Feirtage...» التي انتزعنا منها الابيات السابقة، المصير الناشيء عـن الانكشاف: النهايـة الوشيكة لليـل الخطأ عن طـريق عودة دورية لاشراق الحقيقة الاصيل، ذلـك الانجذاب الزمني الذي يستأنـف انفتاحه على مستقبل تـاريخي يفهم على شكل أخـروية، ومواءمـة قريبة بين المصير والوجـود. او بعبارة مختلفة نوعـا ما، تبشر بما ستصير اليـه طـريقـة هيـدغـر فيما بعـد، يعيـد شرح Andenken صيـاغـة التعليقين السابقين ويجمـع بينهما في البيـت الاخير:

Was bleibet aber stiften die Dichter [لكـن مـا يبقـى يؤسسه الشعراء]

الذي يـرى هايدغـر انه يعني: ان الشـاعر يؤسـس الحضور المباشر للوجود بتسميته.

في البداية يظهر هنا سؤال واحـد: لماذا يحتاج هيدغر للاشارة الى هولـدرلين؟ قيل وتكـرر القول ان هـذه الشروح ليست سـوى صيـاغة لفكـره الخاص تستخدم هـولدرلين ذريعـة لها، او مجرد مرجـع مهيب يضفي على مـا يؤكده مـزيدا من الموثـوقية. غير ان هيدغر هـو المفكر الذي يستغني عن كـل مراجع الموثوقيـة المتاحة (بطريقة غامضة دون شك، يتوافر خير مثال عليها بمعالجته كانط وهيغـل) فلماذا يستبقـي هـولدرلين على وجـه التحـديـد؟ لا لان هولدرلين شـاعر، لاننا نعرف من دراسته عـن «رلكه» ان الشعراء ليسوا اقـل عرضـة «للخطأ» مـن الميتافيـزيقيين. ووفقا لانتهـاك «ابليـس بدبيرغ»، يسـاوي هيدغـر بين مـلاك المراثي وزرادشـت نيتشه. مع ذلك، يظل «رلكه» الشـاعر الاقرب الة هيدغر، اذ يشترك معه في همومه. ويضعنا هذا الشذوذ في طريق تفسير ما.

حين يقرأ المرء آخـر شرح على هولدرلين: «يسكـن الانسان شعريـا»، يفهم لماذا يحتاج هيدغـر الى شاهد، الى مـن يمكنه ان يقول عنه انه سمـى الحضور المباشر للوجود. الشاهـد هو حل هيدغـر للمعضلة التي عـذبت الشعـراء والمفكرين والمتصـوفة: كيف نصون لحظة الحقيقة ونحفظهـا؟ في رأي هايدغر، لقد نسي جميع الميتافيزيقيين الغربيين من اناكسمندر الى نيتشه، الحقيقة بنسيان الوجود. ولا يزيـد المعروف عن الفلسفات الشرقية عما قاله هولدرلين في القصيدة الغامضة «Der Ister»، كيف يتأتى لنا تعزيز استذكار الوجود الحقيقي بحيث نعثر على طريق عودتنا له؟ لابد ان تكون هـذه اللقية، هذه الـFund في مكان ما، واذا لم تكشف عن نفسهـا، فكيف سنستطيع الحديث عـن حضورها؟ لكن هـا هو مـن يقول لنـا انه رآهـا ـ وهـو هولـدرلين ـ ومـن يستطيع فضـلا عن ذلك الحديـث عنها، وتسميتهـا، ووصفها، فلقد زار «الوجود» واخبره «الوجود» بـاشياء حفظها عنه، وها

هو يعيدها على مسمع الملأ، وهيدغر، فيما يتعلق بـه شخصيا، غير متأكد بما يكفي انه شهد «الوجود» وهو يعرف على اية حال، انه ليس لديـه ما يقوله عنه سوى انه يخفي نفسـه. لكنه لا يريد التـوقف عـن الخطاب، مـا دام قصده ان يستجمـع «الوجـود» ويؤسسه بوساطة اللغة. وهو يريد ان يظل مفكرا، لا ان يتحول الى متصوف. يجب ان تظل تجربة الوجود تجربة ممكنة القول.

وفي الحقيقة، فان مـا يحفظ ويصان، يوجـد في اللغة، اذن لا بد مـن وجود شخص ما لا غبـار على نقائه، يمكنه ان يقـول انه سافـر، في هذه السكـة، وشهد ومضـة الاشراق، يكفي شخـص واحـد، واحد لابـد من وجـوده. هنـا تكون الحقيقـة، التي هـي حضـور الحاضر، قد دخلـت في صلـب اللغة. فـاللغـة ـ أي لغـة هولدرلين ـ هـي الحضور المباشر للوجود. مثل هيـدغر، هي ان نحفظ هذه اللغة ونصون «الوجود».

حفظ الوجود وصونه هـو الشرح، هو التفكير بهوليدرلين. هذا هو المنهج. يعرف هولدرلين الوجود معـرفة مباشرة، ويقوله قولا مباشرا، ولا ينقص الشارح سـوى الانصات، العمل هناك وهو نفسـه باروزيا، فالوجـود يتحدث بلسان هولدرلين، كما تحدث الالـه على لسان الرائي كلخاس في الالياذة. حفظ العمل يعني ان ننصت اليه وحسب، بكل ما في وسعنا من انفعال، عارفين انه حقيقـي على نحو مطلق وفريد. ويستعير هيدغـر صورة شعـرية من هـولدرلين ليقـارن العمل بجـرس يجعله الشارح يـرن (كلمة الشرح والتأويـل في الالمانية Erlauterung تنطوي على الفعل lauten ، يـرن، يـدوي، يجلجل)، وهـو يجعلنـا نصغـي لما يتشبث بذاتـه كليا، كأنما يسقط البرد على جـرس. ليست القضية اذن، ان تلـم حريـة مـا بحريـة اخـرى مثلها، تحاول ان تجد منفـذا لها الى الحقيقة، فذلك تـأول ونقد، يصح فيه الا تشوب تأول الـوجود شائبة، ولا فعل سوى استقبـال الوجود وحفظه. امـا التأويل فلا ينـاله سوى الميتافيزيقين ـ وحينئذ يتخذ شكـل تحليل وجودي، وطهر لا يحظى به الا من كان قـادرا على الانصات الى صوت «الوجود». مـع هولدرلين، لا يوجـد قط اي حوار نقـدي. لا شيء في أعماله يخلو عـن ان يكون محوا وغموضـا وعتمة، يخلو عـن ان يريده الـوجود نفسه على نحـو مطلق وكامل. فقـط من يحط بذلك احاطة حقيقيـة، يستطع ان يكون «محرر» الوجود، ويفرض فواصله التـي تصدر عن «ضرورة الفكر نفسه»، وما ابعدنا هنا عن الفيلولوجيا العلمية.

يستدعي مثل هذا الموقف المحاكاة الساخرة في تجاوزاته الواضحة، ولكنه أمر ضروري في داخـل الفكر الهايدغري، لان طمـوح هذا الفكر الا يكتفي بقول الحقيقة فقط، بل انه يحتـل مكانة في الباروزيا، وان يسكنها ويقطنها. والشرح الذي هو حفظ للوجود وصون له هو ايضا في التحليل الاخير، الطريقة التـي يمكننا من خلالها السكنى في «الوجـود» الواقعي، بدلا من السكنى في مقلـوبة. وتؤسس الوحدة المباشرة للكيـانات الثلاثة: الوجود والشاعر والآنية الانسانيـة التي تنصت، بناء يمكننا ان نواصل المكوث فيـه. وفي نصوص هيدغـر المتأخرة، يمعـن الوعد الاسمـى الذي يخفي نفسه وراء مذبح الميتافيزيقـا التقليدية في الاعلان عن نفسه جهرا. وما دام الوجـود قد أسس نفسه في اللغـة في عمل الشاعر (هـولدرلين)، فاننا نعد انفسنا، بتفكر هذا العمـل، للعيش في حضور الوجود و«السكنى شعريا على الارض».

حاجة هيـدغر الى شاهد، اذن «أمـر قابل للفهم. لكـن لماذا ينبغي ان يكون هـولدرلين؟ لا ريـب ان هناك أسبابـا ثانويـة ذات طبيعة عـاطفية وقومية لايلائه الافضلية. فقد تم تدبر شروح هيدغر مباشرة قبل الحرب العالمية الثانية، وفي أثنائها، وهي تـرتبط ارتباطا مباشرا بتأمل مكروب في المصير التاريخي لالمانيا، وهـو تأمل يجد له صدى في قصـائد هولدرلين «القوميـة». لكن هذه قضيـة تنأى بنا عن مـوضوعنا الاسـاسي. وهناك سبـب آخر أعمـق بكثير يبرر هـذا الاختيار: وهـو ان هـولدرلين يقـول النقيض تمامـا لما يجعله هيدغر يقـوله. وهذا التأكيـد متناقض ظاهـريا وحسب. فعلى هذا المستـوى من الفكر يصعب التمييـز بين قضية معينة، وما يشكل نقيضهـا. وفي واقع الامر، ان تذكر النقيـض يعني ان تتحدث عن الشيء نفسـه، وان يكنْ بمعنى منـاقض. وان مـن اكبر الانجازات، في حوار من هـذا النوع، ان يتفق المتحاوران على الحديـث على الشيء نفسه. حقا يمكن القول ان هيدغر وهـولدرلين يتحدثان عن الشيء نفسه، فمهما عاب المرء على شروح هيـدغر، تظـل اهميتها في كـونها أبرزت لـب هموم هولدرلين، وهي بهذا تتخطى الدراسات الاخـرى. برغم ذلك، فانها تقلب فكره وتعكسه.

يتطلب بيان هذه القضية دراسة مستفيضـة لعمل هولدرلين. ولابد ان نكتفي بـايجاز بعض العنـاصر في هذا البيـان، اعتمادا في الاساس على الشرح الرئيسي، أعني شرح ترنيمة «...Wie senn am Feiertage». وقبل ان نشرع بهذا، لابـد ان نؤكـد على اهمية هـذا السـؤال في عموم فلسفـة هيدغر، مع هولدرلين، لا يستطيع هيدغر اللجوء الى الغموض الذي يشكل عماد مساهمته الايجابية واستراتيجيته الدفاعية معا: فهو لا يستطيع ان يقول، كما يقـول الميتافيـزيقيون، انهم يعلنـون عن الحقيقـي والزائف، وانهم تزداد عظمتهـم كلما أمعنوا في الخطـأ، وانهم كلما زاد قربهم مـن «الـوجود» زاد هـوسهـم بحركتـه الاستخفائيـة. فلكـي يتحقق وعـد انطولوجيا هيدغر، يجب ان يكون هولدرلين ايكاروس العائد من طيرانه: اي يجب ان يبين بيانا مباشرا وايجابيا حضور الوجود، وامكان حفظه في الزمـان ايضا. لقد أسند هيـدغر مذهبه كـاملا الى امكان هذه التجـربة. وربما فسر هـذا سبب شعـوره، مذعنـا لتكتيـك قد لا يكـون شعوريـا، بالحاجة الى الاعتماد على العمـل الذي يصرح بانه هو هذه التجـربة التي هي، من بين كل التجارب الاخرى، محظورة على الانسان بالكامل.

هذه الترنيمة المنقوصة وغير المعنونة التي تبدأ بالبيت:

Wie wenn am Feiertage das Feld zu asehen...

[كما لو في يـوم عيد، ترى حقلـه] (١٨٠٠) هي واحدة مـن اشهر قصائد هولدرلين، لقد أثرت بعمق في شعـراء من طراز شتيفان غيورغي ورلكه على النصوص، لانها تهتم بالتوتر الـذي يولد منه الفعل الشعري، وهي تعبر عن ماهيتها اكثر من أية قصيدة.

يبدأ شرح هيدغر باظهار ان الترنيمة ترى أن الشاعر هو الماثل في حضرة الوجود، وان كلمة «طبيعة» يجب ان تجعلنا نفكر، لا بالطبيعة ما قبل سقراط phusis ، لانها مفردة أفسدها التراث الميتافيزيقي، بل بالوجود كما يفكر به هولدرلين، وكما هو على حقيقته. ويتأكد هذا التعريف لكلمة (طبيعة) في القطعة التالية:

Denn sie, sie selbst, die alter denn die Zeiten Und uber die
Gatter des Abends und Orient ist, Dir Natur...

[لانها،لانها، ذاتها، التي هي أقدم من العصور كلها وفوق آلهة الشرق والغرب
الطبيعة...]

انه تعريف يجد تكملته في نعوت تصف الطبيعة وفعلها، ولا سيما عبارة: «كلية الحضور على نحو مذهل». ويبرر الوصف التماهي الذي يجريه هيدغر بين الوجود والطبيعة، فمن الواضح انها ليست طبيعة بالمعنى الرعوي، ولا حتى بالمعنى اللاشعوري الذي تختزنه الكلمة في الشذرات الفلسفية لحقبة همبرغ، بل هي ذلك الالمام المباشر (الحضور) لما يكون بمثابة سناد لكل الموجودات، ذلك الذي يسبقها ويجعل من الممكن استحضارها امام الوعي. وما يسمى بحضور الحاضرين، في الجهاز الاصطلاحي لهيدغر، اي الماهية المشتركة للافراد الحاضرين جميعا، هو ما يكون الحضور الكلي للاشياء. انه العطاء المباشر للوجود. الذي هو «مجرد الوجود» عند هيغل، ما دام لم يستحضر في الوعي. ومن المشروع تماما، من منظور هيغلي، ان نشير اليه كمجرد وجود، لانه في ذاته، ليست لديه الامكانية ولا الضرورة، لكي يطور نفسه الى عقل (لوغوس). فحضوره الكلي، اذن، قضية لا مبالاة واستواء اضداد لا يحتاج الفيلسوف عندها الى اللبث في الحنين الى المباشرة الاصلية، التي لا يوجد عندها ما يمكن الافصاح عنه. اما عند هولدرلين، الشاعر، فان هذا الحضور الكلي «مذهل»، لانه الانكشاف المباشر لما يبدو اقرب منشود الى نفسه. السؤال الذي يعذب الشاعر - وهو موضوع القصيدة فعلا - هو: كيف يستطيع الانسان لا ان يتحدث «عن» الوجود وحسب، بل ان يقول الوجود نفسه، والشعر خوض لتجربة هذا السؤال.

هيدغر، اذن، محق في ان يرى في القصيدة بيانا لعلاقة الشاعر بالوجود، وهذا مثال جيد على القيمة العميقة لشروحه. ولكنه يبدأ بتشويه المعنى حين يواصل القول ان الشاعر يصور حضور الحاضر. ويتجلى كشفه في القطعتين التاليتين:

So stehn sie wneter gustiger Witterung Sie die kein
Meister allein, die wunderbar
Allgegenwartig erziehet in leichtem Umfangen Die
Machtige, die gattichschane Natur.

[حرفيا: هكذا يقف تحت سماوات عطرة
أولئك الذين بلا معلم واحد، والذين بصورة مذهلة يثقفهم كلي الحضور بضمة من نور
الطبيعة القوية، ذات الجمال الالهي][2]
وايضا:

[لكن ها هو النهار ينبثق! لقد انتظرت ورأيته قادما وما رأيته ، ليكن المقدس كلمتي].

هل تقول لنا القطعة الاولى ان الشعراء يقفون تحت سماوات سمحة لانهم يسكنون في حضور الوجود؟ هل تقول لنا ان الشعراء ينتمون للوجود، كما يزعم هيدغر؟ يقول النص ان الوجود (اي الطبيعة) يثقف الشاعر، والطبيعة عند الشاعر حال يرغب في نيلها ومحاكاتها. وهذه المحاكاة ليست المحاكاة الأرسطية mimeesis، بل هي المحاكاة الرومانسية Bildung ، اي الانصراف التلقيني من خلال التجربة الشعورية للوجود. هنا من المشروع تماما، بل من الضروري ان نشير الى «هايبريون» الرواية التي كتبها هولدرلين في شبابه، حيث يتحدد معنى كلمة محاكاة Bildung، المرادفة لكلمة تثقيف erziehung، بوصفها الطريق المنحرفة التي يسلكها الانسان باتجاه الوحدة الاولية للمباشر. ان الشاعر هو الذي يقبل الطبيعة (الوحدة المباشرة للوجود) دليلا له، بدلا من الخنوع لعرف يقبل الانفصال بين الانسان والوجود ويؤبده. قد يفكر المرء هنا بروسو، محاذرا من التأويل المتسم بوحدة الوجود pantheistic فالقول بمعلم ما، لا يعني التماهي معه، او الانتماء اليه، بل يعني ان هناك، وستظل ، فجوة لا تردم. على اية حال، لا تقول القطعة لدى هولدرلين ان الشاعر يسكن في الباروزيا، بل تقول انها مبدأ الصيرورة، على نحو ما يكون المطلق المبدأ المحرك لصيرورة الوعي في «ظاهراتيات العقل» عند هيغل.

اما بخصوص القطعة الثانية: «وما رأيته، ليكن المقدس كلمتي»، فيقول هولدرلين انه، وقد هدته الطبيعة، شهد المقدس، لا يقول انه شهد الاله، بل ماهية الالهي، وهو المقدس، الذي يتعالى على الآلهة، كما يتعالى الوجود على الموجودات. قد نوافق هيدغر على اننا معنيون بما يسميه بالوجود. يحظى الشاعر، تلميذ الوجود المخلص بالايثار منه، لانه يدعوه لشهوده في حضوره الكلي العجيب. لقد صعقه هول هذه الحقيقة، ما دام يعرف القيمة الاسمى لهذه الرؤية التي لا تبدو، وقد ظلت كما هي لدى بقية الفنانين في الشعور الجزئي الزائف، في كامل طاقتها الانفعالية. لكن هولدرلين يعرف ايضا ان شهود الوجود لا يكفي، وان الصعوبة تنشأ بعد تلك اللحظة مباشرة. فقبل ان يظهر الوجود نفسه، يعيش الانسان في حالة توقع، يبقى الذهن متربصا، كلما ازداد التركيز ، ازداد دنوا من اللحظة، مفكرا ومبتهلا. بعد ذلك يظهر الوجود نفسه في سطوع النهار، في الحاضر الزماني المطلق. فاذا أمكن لاحد ان يقوله ،فسيتأسس، لان للكلمة ديمومة ما، تؤسس اللحظة في حضور مكاني يمكن للانسان ان يسكنه. ذلك هو الهدف الاسمى، وتلك هي رغبة الشاعر الاخيرة، التي تجعل هولدرلين يتبنى نبرة ابتهال:

ومارأيته، ليكن المقدس كلمتي.

انه لا يقول ان المقدس هو (يكون ist) كلمتي، وصيغة الشرط، في الواقع، صيغة تمن [في العربية: لام الأمر هنا للدعاء]، انها تشير الى ابتهال ودعاء، وتؤشر رغبة، ويبين هذان البيتان القصد الشعري

الابدي، ولكنهما يبينان بعد ذلك مباشرة، انه لن يزيد عن كونه قصدا. لذلك ليس الشاعر بقادر على تسمية الوجود لانه شهده، بل ان كلمته تبتهل وتصلي من أجل الباروزيا، ولا تؤسسها قط.

لا تؤسس الكلمة الباروزيا، اذ ما ان تنطق الكلمة، حتى تدمر المباشر، وتكتشف انها بدلا من تبيان الوجود، لا تبين سوى الوساطة. وحضور الوجود، عند الانسان، دائما في حالة صيرورة، ولا يظهر الوجود بالضرورة الا تحت شكل غير بسيط. تقرر اللغة، في لحظة انجازها القصوى، ان تتوسط بين البعدين اللذين نميزهما في الوجود. وتتوسط بينهما عن طريق محاولة تسميتهما، والامساك بالاختلاف والتناقض بينهما والفصل فيه. لكنها لا تستطيع جمع شملهما والتوحيد بينهما ثانية، فوحدتهما تدق على الوصف، ولا تقال، لان اللغة نفسها هي التي تظهر هذا التمييز. تريد اللغة، مدفوعة بفتنة الباروزيا، ان تؤسس الحضور المطلق للوجود المباشر، لكنها لا تستطيع الا ان تبتهل او تنازع من أجله، ولن تجده ابدا. يرتاب هيدغر بهذا، معتمدا على الابيات الآتية:

Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder
Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,
Fuhlt neu die Begeisterung sich
Die Allerschaffende wieder.

تقول الترجمة الحرفية التي تلي تأويل هيدغر العميق لهذه الأبيات:

أعلى من الاثير، ودون الاعماق السفلى

متابعا سنة ثابتة، كمن اجتذب من العماء المقدس

ينجلي الوجود عن نفسه مجددا

الخالق الكلي مرة اخرى.

يقول هيدغر: «تنكشف ماهية ما يسمى «الوجود» في الكلمة. فبتسميتها ماهية الوجود، تفصل الكلمة الجوهري عن اللاجوهري (او المطلق عن العرضي: das Wesen vom Unwesen).

ولأنها تفصل (scheidet) في صراعهما فهي تقرره (eatscheidet)»، مع ذلك، يحدث الانفصال ومن وجهة نظر الوجود المباشر، فان اللا - جوهري كله يوجود على جانب الكلمة، ما دامت الكلمة هي التي تفصل ما لا يسمى عما يسمى وتدمره. ولا تكشف الروح (الوجود) عن نفسها بل تشعر بالتجدد وتتصرف مرة اخرى بوصفها هدفا للصيرورة، ولكنها تبدو اكثر من اي وقت آخر بصورة صراع. ان التلاعب بالمفردات scheiden - entsecheiden تلبيس واضح، اذ بفضل الانفصال الذي تحدثه الكلمة، تمنع الكلمة الصراع من الوصول الى غايته. انها تحول الصراع في ذاتها، وهذا ما يجعل منها وساطة دائمة التجدد. ويبدو هيدغر على شفير التسليم بأن «الطبيعة يجب ان تبقي هذا الانفتاح حيث يلتقي القانون والخالدون.

ويتشفع الانفتاح في خلق علاقات بين الموجودات الواقعية جميعا. اذ لا يتشكل الواقعي الا من خلال هذه الشفاعة intercession، ولذلك فهو شيء موسوط. وهكذا فان الموسوط ليس سوى قوة الوساطة. غير ان الانفتاح نفسه، الذي يسمح بوجود جميع علاقات التبعية والمزامنة، لا ياتي عن وساطة (او شفاعة Vermittlung). فالانفتاح نفسه هو المباشر. ولا يستطيع شيء وسيط، الها كان او انسانا، ان يبلغ المباشر مباشرة. ضرورة الوساطة بينة بوضوح. وهذه القطعة شرح مخلص لاحدى شذرات هولدرلين الفلسفية (طبعة هلنغرات، جـ٢، ص٢٧٦). ويمضي قائلا: «ان دائم الحضور في الاشياء كلها يجمع الاشياء الحضارة المعزولة كلها، ويتشفع ليسمح لكل شيء بأن يكشف عن نفسه. والحضور الكلي المباشر هو القوة التي تتشفع لكل ما يجب ان يكشف من خلال الشفاعة، اي لكل الاشياء الوسيطة. غير ان المباشر لا يمكن ان يكون موسوطا، فالمباشر على وجه التحديد، هو الشفاعة، اي هو هو الخاصية الوسيطة للوسيط، لانه يسمح بالوساطة في وجوده. و«الطبيعة» هي الوساطة التي تتوسط كل الاشياء، انها «القانون» او «السنة».

هذه القطعة، التي تشكل نقطة الانعطاف في الايضاح، قطعة متناقضة، فهي تبين ان الوساطة ممكنة بفضل المباشر، الذي هو فاعلها، وفي الحقيقة، يبدو المباشر، في الآن نفسه، بوصفه العنصر الايجابي والمتحرك، ولا يستتبع ذلك القول بأن المباشر، بوصفه الفاعل الوحيد، يجب أن يتماهى بالوساطة نفسها، التي تحدد البنية المتعددة للفعل واذا كان لكلمة وساطة اي معنى، فهو المعنى الذي تتوقف عنده الوساطة، بحيث لا تتماهى بأحد العنصرين في الحضور وتؤدي به الى استبعاد الآخر، فهو كيان ثالث ينطوي على كليهما. والقول بان المباشر يحتوي على امكان وساطة الوسيط، لانه يسمح بها في وجوده، قول صحيح، ولكن ما لا يصح هو ان نستخلص منه ان المباشر، بالتالي، هو الشفاعة الواسطة.

يمكن القول ان اطروحة هيدغر، تمضي على النحو التالي، اذا صح التماهي الآتي: الشفاعة، التي هي اللغة، هي ايضا المباشر نفسه، والقانون، الذي هو اللغة التي تميز بين الاشياء، هو الشفاعة، اي المباشر او «الوجود» نفسه، اذ ان كل شيء يتوحد على مستوى الوجود. وحين يقول الشاعر القانون، فانه يقول المقدس، الذي يبدو لنا عماء بسبب نسياننا الوجود. ولكن ليس في هذه القصيدة، ولا في اي من كتابات هولدرلين، ما يجيز هذه النتيجة. ربما غير الشاعر من طريقته في تسمية بعدي الوجود، اللذين أطلق عليهما أزواجا من المصطلحات المتعددة: الطبيعة والفن، العمائي والعضوي، الالهي والانساني، السماء والارض، لكنه لم يضطرب عند نقطة ما في معرفته ببنيتها المتناقضة بالضرورة. والبيت:

متابعا سنة ثابتة، كمن اجتذب من العماء المقدس

ينطوي على تلميح مباشر للخلق، باعتباره ما يؤسس، عن طريق

«الكلمة»، اذا اخذت بمعنى شبه قانوني (Gesez, zeugen)، التمييز بين المقدس (العمائي لانه لا يميز) وبين الوسيط الذي انبعث (... aus gezeugt) من المقدس، ولذلك لم يعد منه.

اذن، حين يقول الشاعر: القانون، فهو لا يقول: الوجود، بل استحالة تسمية ايما شيء غير الترتيب، المتميز في ماهيته عن الوجود المباشر.

مهما يكن، يخفق التماهي الذي يقترحه هيدغر بين اللغة والمقدس، في تفسير بقية القصيدة: فهو يظل مشتبكا مع السؤال الذي اعتقد انه حله، في الوقت الذي يجب ان يبقى، عند هولدرلين، بلا جواب، اذ لو كان الشاعر قد شهد الوجود مباشرة، اذن فكيف سيصوغه في اللغة؟، وللسبب نفسه، يضطر هيدغر الى تجاوز ما يدنو من نصف مقطوعة (اسطورة موت سيميلي ومولد ديونيزيوس الذي يصوره هولدرلين تلميحا على طريقة بندار)، ويتجاوزها دون ان يقدم اي مسوغ، فيعاملها وكأنها موضوع رخيص دس هناك اعتباطا. بالمقابل، اذا اتفقنا على كون القصيدة تعبر عن التماهي المنشود بين اللغة والمقدس، اذن، فسيتضح نموها والمصاعب القائمة على نتيجتها. فيقظة الطبيعة، التي سببها الشاعر، ليست الانكشاف المباشر للوجود، بل هي يقظة التاريخ الذي يواصل تقدمه، فالشاعر لا يستطيع ان يقول الوجود، بل يستطيع ان يوقظ فعله غير الفوري، لانه اوغل في تجربة علاقته الوسيطة بالمقدس. انه يفترض القيام بمهمة الانسان الاسمي في ضمان الوساطة، من خلال شخصه، بين الوجود ووعي الوجود، المؤسس قانونه في «الكلمة». وهذا الفعل الاسمي هو ايضا تضحية أسمي، لان ترميم الوجود بالوعي يتحقق بالضرورة على حساب انكار حضوره الكلي الذي لا يقال، واكتساب الآنية، بما لا يقل ضرورة خاصية التناهي، والاغتراب. يعرف الشاعر هذه الضرورة، ولكنها تبدو، لمن لم يبلغوا هذه المرحلة من الوعي، بهيئة الحزن، وعن طريق استبطان الاحزان، يأخذها الشاعر على عاتقه، (يقول المشروع النثري للترنيمة: معاناة أحزان الحياة)، ويضفي عليها من خلال تضحيته الشاملة، التي تتخطى حدود الموت، قيمة مثال وانذار: «قد اغني اغنية العذاب المنذر / للاغرار». هنا يستحيل علينا الا نتذكر دراما «امبيد وقلس» التي كتبت قبل هذه القصيدة بفترة وجيزة، والتي تحدد الموضوعة التي ستسود في القصائد التاريخية والقومية.

مع ذلك، يبدأ هولدرلين بتلمس آثار توتر جديد. فالموت الداخلي (الذي هو موت وعي طبيعي ينسخه وعي طبيعي أرقى، بالمعنى الذي ترد فيه كلمة «موت» في مقدمة «ظاهراتيات الروح» لهيغل)، يتم التفكير فيه في البداية حزنا انسانيا، لكن التجربة الداخلية لهذا الحزن لا تكفي. لذلك نجد في الصياغة الثانية لهذه القصيدة عبارتي: (معاناة أحزان الله) و(أحزان المقتدر) بدلا من (معاناة أحزان الحياة). هكذا ترتفع المعاناة الانسانية الى مستوى اعلى وهذا يعني ان هذا الحزن يعلو على الفاني، وان الوساطة، كما لم يخف على هيدغر، هي ايضا، وان تكن بصورة لا تكاد تبين لنا، قانون الالهي، المتعلق بماهيته المقدسة. اما بالنسبة الينا فيكمن حزن الوساطة في التناهي، ولا نقدر ان ندركه الا بصورة موت.

وما دمنا في داخل دائرة الوجود الانساني، التي هي أيضا دائرة الكلمة الشعرية، فلا نستطيع ان نفكر بالاحزان الالهية الا بصورة موت للاله. مهمة الشاعر، اذن، ان يستبطن هذا الموت، وان يتفكر في موت الاله. غير ان هذه القضية أوسع بكثير من ان تقوم بها هذه الترنيمة المفردة، التي كان توجهها النقدي تاريخيا اكثر مما كان دينيا، وستظل مجرد تخطيط، حتى تتولى موقع الصدارة في الترنيمات المسيحية لاحقا. وتمثل قصيدة «Wie wenn am Feiertage» قطعة انتقالية تشير الى الحقبة الجديدة، وتكشف امكانية هذا الانتقال انه ما من تحول جوهري في بنية الفعل، وان التجربة الدينية، لدى هولدرلين، هي ايضا وساطة.

خلاصة الامر، تقترح هذه الترنيمة تصورا عن الفعل الشعري بوصفه فعلا منفتحا وحرا في جوهره، بوصفه قصدا خالصا مجردا، وابتهالا واعيا وموسوطا يحقق وعيه الذاتي باخفاقه، وهذا باختصار تصور مضاد تماما لتصور هيدغر. وما دام التركيز الشعري باقيا لدى هولدرلين، فان هذا الجانب من المراهنة والتحدي يؤكد نفسه، واذا لم يكن في موضع، ففي الوظائف الوزنية والشكلية الوعرة، التي يفرضها على نفسه. والتي لا يحلها الا حين يبحث عن أوعر منها. وفي الاعمال التي كتبها في فترة جنونه تفسح الوعورة مجالا لبساطة طفولية، لعلها مقرونة بسخرية شفافة بصورة رهيبة. من يجرؤ على القول ما اذا كان هذا الجنون انهيارا عقليا أم طريقة هولدرلين في تجريب الشكية المطلقة الشاملة؟ ثم أليس من قبيل الجراة الكبرى اضفاء قوة تمثيلية على هذا الجنون، والقول، كما يقول هيدغر، ان آخر قصيدة كتبها هولدرلين وعد بالسكنى في باروزيا الوجود؟

ينبغي ان يكون الشرح على شعر هولدرلين نقديا في الجوهر، اذا اراد الاخلاص لتعريف الشعر عند كاتبه. ومثلما ان هذا الشعر نقدي في تيقناته، فان طبيعته الايهامية ليست ذات قناع. ومن شأن هذا النقد ان يرقى الى مرتبة الحوار، التي نشدها هايدغر مرارا لمفكرين آخرين، وانكرها على هولدرلين. وهذا في واقع الامر، من اكثر ما يؤسف له، لان تأمل هيدغر في الشعر، هو تأمل فيما لا يقال، الامر الذي يستدعي طريقة مناهضة تماما لطريقة هولدرلين. مع ذلك، يمكن ان تشكل المواجهة بين هذين الموقفين المكنين مركز شعرية سليما.

ان اي منهج تفسيري يجب ان يضع يده في آخر الامر على المشكلة نفسها: وهي كيف نبلور لغة قادرة على الاهتمام بالتوتر القائم بين ما لا يسمى وبين الوسيط. ان ما لا يسمى يتطلب التصاقا مباشرا ومخاضا أعمى وعنيفا يعامل بمثله هيدغر هذه النصوص. في حين

تعني الوساطة تفكيرا يميل الى لغة نقدية، تكون منهجية ودقيقة بقدر ما تستطيع، ولكنهـا غير متلهفة صراحة في استعمال دعـاوى اليقين، الذي لـن تصله الا في نهايـة المطاف. وتمثـل الفيلولـوجيا، بـوصفها حقـل سيطرة، وموصومة بالاعتباطية والعلم الزائف على السواء، مستودعا للمعرفة الراسخة، لذلك فالرغبة في ابطالها - وليس واضحا هل ابطالها امر ممكن - بلاقيمة.

وهكـذا حين تنفيها نـزعة صـوفية او علميـة على السواء ، فـإنها ستحظى بفهم متزايد لذاتها، مما سيحفز نمو حركات منهجية في داخل حقل اختصاصها، وهذا ما يعززها في آخر الامر.

ان دراسة «بيدا آليمان» للاسئلة التي مسحنـاها، تمثل وجهة نظر مناقضة تماما لوجهة نظرنـا، ما دام يدعو الى ايجاد توازن، وتجانس بين فكري هيدغـر وهولدرلين. ويدافع آليمان عن منظـوره بعقل قادر على ابراز أبعـاد أصيلة في تـأويل هـولدرلين، وفي طـرح أسئلة نـافعة عـن الشذرات الفلسفية لحقبـة همبورج، والشروح على الترجمات، والترانيم الاخيرة. بالرغم من ان المؤلف يتابع فكر هيدغر، فانه لا يتابعه على نحو صـاغـر او آلي، بل ينجلي عـن مخاض عقلي يكشـف عـن مشاطـرتـه الشخصية والمستقلة لخطوات الانطولوجيا عند هيدغر.

ودون الدخـول في السجال التفسيري، الـذي يستوجـب ان يكون بالغ التفصيل، ثمـة سبب يدعو الى معارضة اطـروحة «بيدا آليمان»، لا فيما يتعلق بخلاصتهـا العامة، بل فيما يتعلـق بتطبيقاتها الفلسفية. ان التجانـس المزعوم بين هولـدرلين وهيدغـر يكمن في حركـة النقض او القلب (Keher) التي تطرأ على كلا الفكرين، ويفترض ان بنيتها والقصد فيهـا متشابهان. ينكشـف القلب، عنـد هولـدرلين، في انقلاب جـذري ينتزعـه من فلسفـة في المصالحة الى فلسفـة في الانفصال الضروري. في حين ان القلب، لـدى هيدغر، حـركة غامضة للـوجود نفسه، بـرغم ان آليمان يراهـا، وهو مصيـب في ذلك تمامـا، في المنظور التـاريخي الذي يستقي من هذه الحركة ، اي تراجعا الى الجانب البعيد في الميتافيزيقا من اجل تخطي هذه الميتافيزيقا نفسها.

صحيح ان لـدى هايدغـر نقضا او قلبـا، ولكنه ليس القلـب الذي يحدث بالطـريقة نفسهـا لدى هولـدرلين. يكمن اللبـس لدى آليمان في تأويـل غير مقبول لموت «امبيد وقلـس»، الذي يفهمـه بألفاظ تقليـدية، عودة الى الشمول Pan غير المتميز، اي الى مصـالحة مطلقة. لكـن موت «امبيدوقلس»، هـو على النقيض من ذلك تماما، «مـوت»، بالمعنى الهيغلي للكلمة. القلب هو قلب الوعي في مقـدمة «ظاهراتيات الروح»، لهيغل، اي الانتقال مـن خلال الوسـاطة، الى مرحلـة أعلى من الوعـي، بينما هو في حالة امبيدوقلس وعي تاريخي. ولا يمكـن العثور على قلب انطولوجي واحد لدى هـولدرلين، بل على فلسفة معيشة لقلب يتكـرر، ليست سوى فكرة الصيرورة. وبما ان هناك قلبا او نقضا دائما، فلا وجود لمصالحة أبدا، حتى ولا في أعماله المبكرة. ويجعل القلب من الجهد المضني للتفكير بالالهي مظهره الاخير. لـذلك فوصف الحقبة الاخيرة بكـونها وساطة الالهي صـحيح، لكنـه ليس تعليلا لنشوئهـا. وبالنتيجة، تتحول حـركة القلب او النقض الى ظـاهرة مطلقة، ويتم تقـديم موقـع هـولدرلين فيما يسمى بالفلسفة المثالية في ضـوء زائف. وبإبرازه فكرة المصالحة سمة أساسيـة لكل مثـالية، يصور آليمان هـولدرلين وهيغـل وكأنـه معني بشيلنغ الشـاب، وتدحض الأعمال الكـاملة لهيغـل، في أكثر مقاصـدها جوهـرية مثـل هذا الوصـف، ويؤكـد النقد الذي تعـرض له بـدءا من كيركغارد حتى يـومنا هذا ، هذه الـواقعة ، وإذا وجدت يومـا ما فلسفة لـلانفصال الضروري ، فهـي فلسفة هيغـل ، أما تشبيـه فكرة الـروح المطلقة بالمصـالحة المثالية، فيعني تمهيد الطرق للتلبيـس. ان فكر هيغل وفكر هـولدرلين متـوازيان، في هـذه المسألـة ، توازيـا ملحوظـا، لكن اختلافهما يظل أعمق، ما يتطلـب نبرة مختلفة ونداء متميزا الى حد كبير، برغـم المشابهة النسبية بين فكـريهما، واذا أراد المرء أن ينتفع مـن هذا الاتفاق الاعجـازي تقريبـا ليسلط الضوء فعـلا على علاقـات الفلسفة بالشعر، فـالافضل ألا يبدأ بتثبيت اختلافـات لا وجود لها، حين تكون المشابهات أكثر نفعا بكثير.

يصح النقد الذي وجهه هولدرلين وهيغل لتعاليم شيلنغ على «بيدا آليمان» الذي يكتشف ، في آخـر الأمر، استحالة حفظ المبـاشر وصونه، وبذلـك يبتعد عن فكـر هيدغر، الذي يكمـن آخر جهد لـه في العودة الى اتحاد أكثر أصـالة . ومما يؤسـف له، من هذا المنظـور، ان آليمان كتب دراسته عند هذا المفصـل المبكر، في وقت يبدو أن فكر هيدغـر يوشك أن يمر بمرحلة قلب جديدة، ولا يـريد أن يسلم نفسه لأية دراسة محددة، ومـن الـواضح تمامـا، ان فكـرة السكنـى كما تشف عنهـا نصـوص Vorträge ، مناقضة بالكامل لذلك الفكر المزق والمشتبك الذي يكتشفه بيدا آليمان لـدى هولـدرلين المتأخـر. والحق أن هيدغـر يتجاوز هـذه النقطة، ويضمن عمله فترة الجنون، فيراها تنطـوي على وعد براحة بال وسلام منشـودين. ولا يمكث آليمان إلا قليـلا عند الشذرات الســابقة للجنون مبـاشرة، وهي نصـوص جعلها العـذاب العقلي الذي تستثيره نصوصا ممسوسـة مهلوسة ، ومن بين أقل النصوص سـلاما وراحة بال. والحقيقة أن هولدرلين ، لـدى آليمان ، أقرب بكثير الى هيغل منه الى هيدغـر، ولقد سقط آليمان ضحيـة خطأ للنفوذ الـذي مارسه هيـدغر، فلكي يحافظ على المنظـور التاريخي الذي يتطلب أن يظـل هيغل مقصرا عن إبطال الميتافيزيقا الغربيـة، بينما يوغل هولدرلين فيها، شوه آليمان القضية مـوضوع النقاش، التي يـرفض أن يبحث عنها حيـث صيغت ببالغ الوضوح.

الاشارات :

١ - يحيل المؤلـف الى نصوص هيـدغر عـن هولـدرلين بالالمانيـة ، وتواريـخ نشرها والجدير بالـذكر ان لهذه النصوص ثلاث تـرجمات - بقدر ما أعلـم - أولاها : «في الفلسفة والشعر» ترجمة د. عثمان أمين، الدار القومية بالقاهرة، ١٩٦٣، والثانية ، ما نشره فؤاد كامل في كتاب «ما الميتافيـزيقا» مراجعة د. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة بمصر، والثـالثة : «انشاد المنادي» ترجمة وتلخيص بسـام حجار ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤.

٢ - لا تكشـف الترجمة الحرفيـة عـن معنـى البيـت الثـاني. ويمكـن اقتراح قـراءة اخرى تضع كلمة arlein (وحدة) في مقابل Natur (طبيعة):

أولئك الذين لم يعلمهم معلم، إلا الكلي الحضور

على نحو مذهل ، بضمة خفيفة.

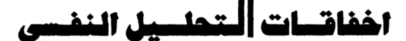
الطبيعة القوية ، الالهية الجمال

أما هيـدغر فيقرأ البيـت :«أولئك العاجـزون عن أن يكـونوا معلمي أنفسهـم تعلمهم الطبيعة» . وهذه دون شك قراءة أغنى.



من
محاكمة الذات المجتمعية العربية

إلى
محاكمة المثقف؟



اخفاقات التحليل النفسي

تركي علي الربيعو *

يلحظ المتابع لحركية الفكر العربي المعاصر، تنامي أحد وجوه هذا الفكر باتجاه دراسة الذات المجتمعية العربية،. وأبعد من ذلك باتجاه دراسة الذات الثقافية العربية تمهيدا لمحاكمة المثقف العربي. فمن اواسط عقد السبعينات، الى يومنا هذا، ونحن أمام فيض من الدراسات التي تتوسل التحليل النفسي كوسيلة معرفية لمعرفة الذات المجتمعية العربية، بهدف فك اسارها من قبضة الموروث السحري والخرافي والطلسمي والكراماتي وزيارات الأضرحة في محاولة للحاق بركاب العصر.

كان الاطار المرجعي الفكري الذي حكم الدراسات التي جعلت من الذات العربية موضوعا للتحليل النفسي يحتكم الى شعار ايديولوجي، روجت له الدراسات العربية بعد نكسة حزيران/ يونيو ١٩٦٧، ومفاده ان التخلف العربي بجميع وجوهه، يمكن رده الى التخلف الاجتماعي، بصورة اخرى الى سيادة القيم التقليدية العربية، كما عبر عن ذلك صراحة عبدالله العروي في «الايديولوجيا العربية المعاصرة، ١٩٧٠»، وصادق جلال العظم (نقد الفكر الديني، ١٩٦٩) وياسين الحافظ في «الهزيمة والايديولوجيا المهزومة، ١٩٧٨»، الى دراسات عديدة لا مجال لذكرها الآن، والتي روجت لهذه الاطروحة التي لاقت صدى بصورة لافتة للنظر.

مع بداية عقد السبعينات الذي شهد زخما مؤدلجا في الهجوم على القيم الاجتماعية العربية التقليدية، اصدرت دار الحقيقة في بيروت، والتي دشنت وجودها باصدار كتب العروي واشير الى «الايديولوجيا العربية المعاصرة، ١٩٧٠»، و«العرب والفكر التاريخي، ١٩٧٣»، اصدرت هذه الدار اولى بواكيرها في دراسة الذات العربية، واشير الى الكتاب المشترك الذي حرره الدكتور ابراهيم بدران والدكتورة سلوى الخماش والموسوم بـ«دراسات في العقلية العربية؛ الخرافة» واعتبروه بمثابة الجزء الاول من دراسات لاحقة.

كان بدران وسلوى الخماش، على وعي بالمزالق التي يقود اليها التحليل النفسي والنتائج التي لا تحمد عقباها وما يستتبع ذلك من الانطلاق في مواقف سادية او شيزوفرونية تحصر الخرافة بالشعب العربي، لكن المقدمة التي وضعاها معا للكتاب، تكشف عن تفرد المجتمع العربي عن غيره في مجال الخرافة. يكتب المؤلفان التالي: نعتقد ان التركيب السياسي والاقتصادي والاجتماعي للمجتمع العربي بكل ما يعنيه ذلك من مؤسسات وبنى فوقية وتحتية، وبكل ما يتضمنه من ضغوط فكرية وسياسية، هذا التركيب بكامله حين تتغلغل فيه الخرافة وخاصة المستندة منها الى اصول الايديولوجيا الدينية، سواء كان هذا الاستناد حقيقيا او وهميا، يصبح تركيبا خاصا، ووضعيته منفردة يتميز بها المجتمع العربي عن غيره» ولا يكتفي المؤلفان بتسجيل هذه الحقيقة فقط، فهما يذهبان الى أبعد من ذلك عندما يسجلان تفشي الخرافة في اوساط المتعلمين العرب يقولان «أما بالنسبة للفئات المتعلمة، فان طريقة التفكير لديها لم تتغير جذريا عما كانت عليه قبل مئة عام بالكم والكيف الذي

★ كاتب من سوريا.

يتناسب مع المعلومات غير الخرافية التي استطاعت تحصيلها، وسنرى ان اعدادا كبيرة من المتعلمين والذين يشغلون مناصب قيادية في اجهزة الدولة مازال تفسيرهم وتعليلهم للاحداث بعيدا عن العلمية، وان الاساس الخرافي الذي اقيمت عليه البنية العلمية الحديثة في ذهنية المتعلم، مازال يؤثر بشكل فعال في رد فعل الفرد والمجتمع، وخاصة حين تمر البلاد او الفرد بمشاكل لم يكن يتوقعها، اي فترات الازمات، فيكون عندئذ على استعداد حتى لتصديق الخرافة التي يؤمن بها الفلاح البسيط. ان الازمات في المجتمع العربي، ومثال ذلك حرب عام ١٩٤٨، ١٩٦٧، ١٩٧٣، تكشف أن هناك وحشا خرافيا متربصا في الذهن العربي على استعداد للانطلاق وهدم كل ما اقامته جامعات اكسفورد، وكاليفورنيا، ولندن وباريس وبرلين في ذهن المتعلم العربي».(١)

وفي بحثهما عن هذا الوحش الخرافي المتربص في الذهن العربي والمتربع على عرشه يقوم المؤلفان برصد ظاهرة الكائنات الخفية من جن وعفاريت وظاهرة الاولياء والسحر والشعوذة ليقودانا الى النتيجة الاولية التالية «ان لجوء الجماهير الى مختلف انواع الخرافات لعلاج الامراض الجسمانية والاجتماعية ومواجهة المشاكل الحياتية عموما على المستوى الفردي او الجماعي ما زال واسع الانتشار في البلاد العربية. وما زال الذهن الاجتماعي قادرا ومستعدا لتوليد الخرافات وترويجها، هروبا من التفسير العلمي للواقع، وجريا وراء المعجزة التي ينتظر حدوثها بين الحين والآخر».(٢)

وبالرغم من ان المؤلفين قد قدما لنا وثائق اناسية (انثربولوجية) عن الخرافة وكافة مظاهر الشعوذة والسحر في المجتمع العربي، وقدما لنا النصائح باعتماد العلمنة والفكر العلمي لمواجهة الخرافة، الا انهما لم يكونا مزودين بأي منهج لدراسة الخرافة وانتشار الاساطير، وهذا ما دفعهما الى التضخيم، وذلك من خلال التأكيد على فرادة وتفرد المجتمع العربي في هذا المجال، مع ان الخرافة بمضمونها العرضي كما يرى الفكر العربي وكذلك الاسطورة، تنتشران من اقصى الارض الى اقصاها، وهذا يعني ان علينا ان نتجاوز منهج الجمع والوصف والارشفة لنتساءل مع الاناسي الفرنسي كلود ليفي ستروس في «الاناسة البنيانية»: اذا كان موضوع الاساطير والخرافات عرضيا فكيف نفسر انتشارهما من اقصى الارض الى اقصاها. (٣) كذلك فقد قادهما غياب المنهج والمفاهيم الى عجز في الكشف عن السر، الذي يجعل الذهن العربي الاجتماعي «قادرا ومستعدا لتوليد الخرافات وترويجها»(٤) وقد دفعهما هذا الغياب الى الارتماء في احضان النزعة العلموية (التي تدعي تفسير الواقع من منظور علمي) والتي من شأنها ادانة المجتمع العربي بدلا من قراءة دقيقة لواقعه، وهذا ما وقع فيه المؤلفان.

مع النصف الثاني من عقد السبعينات وبداية الثمانينات، نجد أنفسنا في مواجهة نزعة مباشرة تسعى الى تطبيق نتائج التحليل النفسي على الذات العربية وتقطع مع الاتجاه الوجل الذي ذهب اليه بدران وخماش في دراستهما عن العقلية الخرافية العربية. هذه النزعة جعلت هدفها ادراك سر التخلف الاجتماعي في جهة، ووضع اللبنات الاساسية لمدرسة التحليل النفسي للذات العربية. وجاء كتاب الدكتور مصطفى حجازي الذائع الصيت والموسوم بـ«التخلف الاجتماعي: مدخل الى سيكولوجية الانسان المقهور (بيروت، معهد الانماء العربي، ١٩٨١).

كان جوهر اطروحة حجازي يقول ان للتخلف وجها اجتماعيا وان كل اشكال التخلف الاخرى الاقتصادية والتكنولوجية، هي بدورها وليدة التخلف الاجتماعي وليست رديفة له. وان هذا التخلف الاجتماعي الذي يستفيض الباحث حجازي في شرحه، هو مسألة اساسية تمس معنى الانسان وقيمه وعلاقاته واوضاعه في البلدان العربية المتخلفة. وتتلخص هذه المسألة من وجهة نظره في ركنين اساسيين: الفن والاعتباط. قهر الحاكم للمحكوم ومن هنا العنوان الفرعي للكتاب (سيكولوجية الانسان المقهور) وليس «المتخلف» واعتباط الطبيعة والتسلط.

كان تأكيد الدكتور حجازي على «سيكولوجية الانسان المقهور» يقتضي منه ان يحضر معه ويستدعي كل العدة الفرويدية - نسبة الى سيجموند فرويد عالم النفس الشهير - وكان هذا الاستدعاء يقتضي ان يسوق المهتمون بالتحليل النفسي للذات العربية، فرضية فرويد في كتابه الذائع الصيت والموسوم بـ«الطوطم والتابو» والتي اعتبرها كلود ليفي ستروس اسطورة فرويد من جهة وشاهدا على الكيفية التي ينتج بها المحللون النفسيون اساطير جديدة.(٥)

ان جوهر اطروحة فرويد، يقوم على اسطورة فصلها جيدا في «الطوطم والتابو»، وجوهرها ان هناك جريمة قتل بدئية قام بها الاولاد المهددون بالخصاء من قبل أبيهم، مما دفعهم الى قتله، ثم قادتهم مشاعر الندم بعد ذلك الى تقديسه. وقد طبق فرويد فرضيته هذه في دراسة المسيحية ونشوئها، وفي دراسته لشخصية الرئيس الامريكي وودروولسون وخرج منها بنتائج تهم هذا النوع من الدراسات.(٦)

أعود للقول ان استدعاء العدة الفرويدية من قبل الدكتور حجازي واستخدامها في فحص المجتمع العربي دفعه الى الصراخ (وجدتها، وجدتها) فقد اكتشف كل علل المجتمع العربي على الاطلاق وكذلك امراضه المزمنة، مما دفعه الى تفسير مشاكل هذا المجتمع على ضوء المازوشية والسادية، حيث لم تنفع تحذيرات الدكتور بدران والدكتورة الخماش وكما مر معناه وكان هذا التفسير يدفع باتجاه محوري يدور حول مفهوم الخصاء الفرويدي الملازم للانسان المقهور، وكذلك العصاب والذهان والهجاس والنفاس ... الخ. يكتب الدكتور حجازي «ان

سيكولوجية التخلف من الناحية الانسانية تبدو لنا على أنها، اساسا، سيكولوجية الانسان المقهور»(٧) ويضيف «ان حياة الانسان المتخلف تنتظم في وحدة قابلة للفهم جدليا، وحدة لها تاريخها ومسيرتها رغم ما يبدو عليها من سكون ظاهري، يسبقه تحكم التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف.(٨)

من هنا ينطلق الدكتور حجازي الى دراسة الملامح النفسية للوجود المتخلف وذلك عبر المنظور النفساني للتخلف والذي يستبعد الطرق العديدة في دراسة التخلف. فمن وجهة نظره ان المنطلقات التقنية والاقتصادية والاجتماعية، السطحية منها والدينامية اكدت على نوعية وتركيب البنى المتخلفة، ولكنها جميعا، فيما عدا اشارات عابرة قد اهملت البنى الفوقية (النفسية، العقلية، القيم الموحية للوجود)(٩). وكذلك الخصائص النفسية للتخلف (القهر وعقد النقص والعار) يعود بعد ذلك المؤلف ليفرد صفحات عن «السيطرة الخرافية على المصير» مفردا الصفحات لدراسات تتناول السحر والاولياء والجن والعفاريت والشيطان ... الخ.

ان التفسير السيكولوجي الذي يسوقه حجازي مضمر بالتشخيص والعلاج، فقد شخص حجازي المرض، مرض المجتمع العربي المصاب بالخصاء والمهدد بالعصاب. وذلك بناء على تطبيق آلي للمفاهيم الفرويدية على الواقع العربي ظل هو الآخر محكوما بنزعة ترمي الى فرض المفاهيم الفرويدية على الواقع العربي. اما العلاج فكان بمثابة نتيجة تقع على عاتق النخبة المثقفة التي تدربت في الغرب على قيم العقلانية والتحرر والتي من شأنها ان تكسر حدة «التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف» وان تقود المجتمع الى عتبات التحضر وذلك على طريقة النموذج الغربي. وكان هذا التفسير منطويا على نزعة علموية تهدف الى الحجر على المجتمع العربي التقليدي والذي لم يعد مجتمعا يحوي الخرافة، بل تحول الى ذات خرافية، وهذا ما يثير استغراب بدران وخماش وحجازي.

من الحجر الى الادانة، كانت النتائج الأولية والمباشرة، التي قادنا اليها هؤلاء الباحثون، تسير بهذا الاتجاه وتغذي بنفس الوقت ايديولوجيا عربية معاصرة وفاشية معا تدعو علنا الى احراق جثة البجعة المحتضرة «المجتمع العربي التقليدي»، واعادة رسمه على غرار الغرب، يكتب باحث عربي من دعاة تطبيق الماركسية على الواقع العربي ما يلي: في كل مرحلة تحول من التاريخ، ثمة بجعة تحتضر، اشكال معنوية انسانية جميلة تموت، وفي ثنايا الاشكال نفسها، ثمة، ايضا، قصيدة شعرية، ما تزال خفية، مبثوثة، غير ظاهرة ولا مسموعة، فهي تحتاج الى شاعر، كي يستشعر مكنونها، ويلتقط بوادرها، ويستلم اطيافها ويستجمع معانيها... هذا هو الماركسي العربي»(١٠) ويضيف اننا مطالبون بالسير في جنازة البجعة المحتضرة.. المجتمع العربي التقليدي، ثم الانعطاف الى مواكب شعراء المستقبل.(١١)

عبر هذا الجو المؤدلج والذي ساد طيلة عقود السبعينات والثمانينات، كان الدكتور علي زيعور، يحث خطاه باتجاه تدشين مدرسة التحليل النفسي للذات العربية، وجاءت أولى بواكيره «التحليل النفسي للذات العربية، بيروت دار الطليعة، ١٩٧٧»، وبالرغم من ان جهود علي زيعور قد سبقت ما قام به حجازي، الا ان توالي اصداراته التي تغذيها معرفة جيدة بالتراث العربي الاسلامي، في شقيه الشفاهي والمكتوب، جاءت لتغطي أواخر عقد السبعينات وكل عقد الثمانينات وحتى منتصف عقد التسعينات وبزخم قل نظيره، ويندرج بحق في اطار التأسيس لمدرسة عربية في التحليل النفسي للذات العربية.

كان مدخل الدكتور علي زيعور الى الذات العربية عبر اللاوعي الثقافي ولغة الجسد وانجراحات السلوك وقطاع البطولة والنرجسية والاساطير والاحلام والكرامات، يستند الى مفهوم اللاشعور عند فرويد، وكان هذا يعني ايضا استخدام مفاهيم الخصاء والعصاب والهاجس النفسي في تحليل الذات العربية والتي بدت جاهزة لتطبيق هذه المفاهيم، وبالاخص في مجال «قطاع البطولة والنرجسية للذات العربية» والتي اظهرت على حد تعبيره، كيف يتحكم الخوف في الخصاء او قلق الخصاء بالذات العربية. (١٢) فالبطولة بكل تجلياتها وعبر مناهج التحليل النفسي تظل محكومة برؤية فرويدية للأب الكلي الذي يهدد اولاده بالخصاء (هو الحاكم او الطاغية ورجل السلطة عموما) الذي يتماهى به الاولاد ثم يثورون عليه لاحقا وينتهي الامر بقتله. وبالرغم من ان علي زيعور يجنح باتجاه اعتبار بعض الاواليات الدفاعية التي تقوم بها النفس على انها اواليات صحية وسليمة، الا انه وباعتماده المنهج الفرويدي سوف يمهد الى ادانة المجتمع العربي، وكان المجتمع العربي كارثة طبيعية وليس مجتمعا بشريا على حد تعبير برهان غليون في كتابه الموسوم بـ«مجتمع النخبة».

من محاكمة الذات المجتمعية الى محاكمة المثقف:

من الثقافة الشعبية الشفاهية كمرتع للخرافة كما قادتنا الى ذلك النتائج الاولية للتحليل النفسي، الى الثقافة العالمة على حد تعبير الجابري (اي المكتوبة). كانت انظار المحللين النفسيين العرب ترنو باتجاه الثقافة العالمة. كانت المحاولات الاولى تدخل في اطار الرصد والارشفة، فقد لاحظ ابراهيم بدران وسلوى الخماش في دراستهما عن العقلية العربية، هذا الميل الى الخرافة، ليس على صعيد الثقافة الشعبية الشفاهية، بل على صعيد الثقافة العالمة، فالقارىء لروايات نجيب محفوظ يلحظ هذا الميل واضحا كما يرى المؤلفان والذي يمكن رصده في «خان الخليلي» و«بين القصرين» حيث نلمس ذلك الميل الى زيارة الاضرحة والقبور والاحتماء بها من شرور الايام وغارات الحلفاء اثناء الحرب العالمية الثانية. وكان هذا في وجهة نظرهما شاهدا على ان الثقافة العالمة تنتج الخرافة ايضا؟.(١٣)

مع بداية عقد الثمانينات، كان الفكر العربي، قد حول

اهتمامه، من الوجودية الى الفرويدية، فقد ترجمت الاعمال الكاملة لسيجموند فرويد الى العربية، وقد صدرت معظم هذه الاعمال عن دار الطليعة البيروتية، وقام بترجمتها واحد من الماركسيين العرب الهواة واشير الى الباحث جورج طرابيشي، واقصد انه من خارج نادي ومدرسة التحليل النفسي. كانت الترجمات تبحث لنفسها عن مخارج ليبير ية ان جاز لنا استخدام لغة التحليل النفسي، بصورة أدق عن ميدان لتطبيق نتائج التحليلات الفرويدية وسرعان ما وجدت طريقها الى حقل الثقافة العالمة، لنقل الى حقل الرواية، وجاءت اولى البواكير ممثلة في دراسة جورج طرابيشي عن «عقدة اوديب في الرواية العربية». و«اوديب» كما هو معروف هو بطل تلك الاسطورة الاغريقية والتي ترجمها المسرح الاغريقي على يد يوربيدس وسوفوكل الى مسرحيات ذاعت شهرتها كما في «أوديب ملكا». وقد خضعت هذه الاسطورة الى تحليلات فرويد، وهي التحليلات التي بات ينظر اليها بشيء من الريبة والشك على يد علماء الانناسة (الانتربولوجيا) اللاحقين من ايفانز برتشارد الى كلود ليفي ستروس الى رينيه جيرار وذلك على سبيل المثال.

أعود للقول ان البحث في الثقافة العالمة عن مجال للتطبيق الآلي للطروحات الفرويدية، دفع بالباحث جورج طرابيشي الى رصد هذا من خلال الرواية، وعلى سبيل المثال فقد وجد ان جميع عناصر الفعل الاوديبي، من قتل ونكاح للمحارم تتوافر في رواية «السراب» لنجيب محفوظ، فبطلها «كامل رؤبة لاظ» هو التجسيد الحي لعقدة الخصاء والرغبات المكبوتة المحرمة. والتي يمكن متابعتها في اعمال روائية عديدة، في «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس الى «موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح والتي تفصح عن عقدة الخصاء تجاه الغرب المهيمن.(١٤)

كانت هذه النزعة الى تطبيق النتائج الفرويدية متعدية الى مفعولين، بمعنى انها لا تريد أن تكتفي بتطبيق الفرويدية على حقل الادب، بل تطمح الى ان تمتد الى حقل ومجال الخطاب العربي المعاصر. وقد اقتضى ذلك شيئا من التريث والانتظار، ولكن هذا لم يطل، فقد لاحت في الافق بوادر التحول، وجاءت بوادر هذا التحول على يد الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه الموسوم بـ«الخطاب العربي المعاصر، ١٩٨٢». كانت تساؤلات الجابري قلقة بشأن تلك البطانة الوجدانية، التي تجعل الخطاب العربي المعاصر في «النهضة» أو «الثورة» خطابا متوترا، يتميز بما يتميز به كل خطاب يقوده الانفعال والعاطفة، وقد لاحظ الجابري انه كلما اشتدت على عرب اليوم وطأة الواقع المرفوض من قبلهم، كان هروبهم الى الامام اشد واعنف، ويجد تعبيره هذا في تضخم طموحهم النهضوي بازدياد وتضخم وقع الحاضر عليهم.

هذا الهروب الى الامام من قبل عرب اليوم، دفع الجابري الى القول: يبدو ان معطيات علم النفس، والتحليل النفسي بكيفية خاصة، تجد ما يزكيها في سلوك العرب الفكري ازاء مشروع النهضة».(١٥)

كانت مقولة الجابري ذات منحى انطباعي، ويبدو انه قالها والمرارة تملأ فمه وهو يلمح ظاهرة الهروب الى الامام، الا انه لم يندفع الى تخوم نظريات التحليل النفسي ليبحث عن السر وليطبقها على الخطاب العربي الحديث والمعاصر. ولكن هذه المقولة لم تذهب ادراج الرياح، فقد تلقفها جورج طرابيشي، وبدأ العمل عليها وهو الذي يملك كل الحوافز والاستعدادات، وسرعان ما ظهرت النتيجة مع بداية عقد التسعينات في العمل الكبير والموسوم بـ«المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي، بيروت دار الريس، ١٩٩١».

في هذا الكتاب قام الباحث طرابيشي باحضار كل عدته الطبية، لنقل كل عناصر الفعل الاوديبي ليطبقها على حقل الثقافة العربية العالمة. منذ البداية يميز طرابيشي بين مفهوم الصدمة ومفهوم الرضة، بين صدمة اللقاء مع الغرب وتحت وطأة مدافع نابليون ، والتي كان لها مفعول صحي في وجهة النظر النفسية، على حد تعبيره، اذ استاقت الوعي الجمعي الى تمثل الضرورة التاريخية للتغيير، ومن هنا كان للصدمة مفعول ايقاظي وتنبيهي لانها تستدعي الشعور في حين ان الرضة تستنفر اللاشعور ومن هنا يأتي الفارق، فما كان مع الصدمة مهمازا، يستحيل مع الرضة لجاما. يمسي الاحتماء بالمرض على حد تعبيره هو الذريئة المثلى. هكذا تقود الرضة الى تدمير الوعي والوعي المدمر هو الشكل الرئيسي لتظاهرة العصاب الجماعي (العصاب لاحق على الرضة وعقبى لها). وهنا يتساءل طرابيشي عن تاريخ الحالة المرضية العربية التي اهملها الجابري والتي كان لها مفعول الرضة، وهي التي أمرضت الوعي العربي وخطابه معا، او على الاقل هي التي اتاحت المناخ النفسي الملائم لجرثومة المرض الثاوية في الوعي العربي لتنمو وتتطور ولتحطم دفاعات الصحة وتجعلها فريسة مستباحة لحفزات اللاشعور وتياراته التحتية الجارفة.

يعاود طرابيشي التساؤل بعد ترتيب المعادلة الأيتيولوجية (التفسيرية) للرضة الحزيرانية: لماذا كان لهزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧ وحدها، دون سائر الهزائم العربية في الحروب مع اسرائيل وقع الرضة ومفعول الرضة. ومن وجهة نظره أن الحل يكمن في «تمديد الخطاب العربي المعاصر على سرير التحليل النفسي» و«التزامنا من الناحية المنهجية بدليل عمل فرويدي النسب» وان كان هذا لا يمنع من الانفتاح على التأويل اليونغي (نسبة الى عالم النفس كارل جوستاف يونغ صاحب فرضية اللاشعور الجمعي)، وعلى التأويل الذي طوره جيرار ماندل وغيره من رواد المدرسة ما بعد الفرويدية.(١٦)

أعود للقول انه اذا كانت الصدمة تستدعي الوعي والشعور، فان الرضة الحزيرانية تستدعي اللاشعور، واللغة الاثيرة عند اللاشعور كما يرى طرابيشي هي الرمزية الجنسية، وهنا يبدأ طرابيشي في البحث عن مفردات هذه الرمزية في الخطاب العربي المعاصر، ليعثر عليها في اسرائيل الغاصبة وفلسطين المغتصبة، فاسرائيل هي الخنجر وهي الاسفين، بحيث تظهر اسرائيل بماهيتها الانثوية وتعضيتها المذكرة على انها التجسيد الحي لتلك الصورة الاستيهامية الثاوية في قرارة اللاشعور الفردي والجمعي معا. فقد خصت اسرائيل الاب (الرئيس جمال عبدالناصر) وقتلته، ولم يعد أمام الابناء في مواجهة عضوها التكنولوجي على حد تعبيره سوى أن يلوذوا بحمى أب أكثر تجذرا في الاستمرارية وأكثر ثباتا في ليل العصور، الى التراث بوصفه الأب الرمزي الحامي. وهنا يبدأ طرابيشي الذي أغوته تمارينه في مجال التحليل النفسي الفرويدي بمحاكمة لها طابع سادي لمعظم المثقفين العرب الذين تكلموا عن التراث او قالوا فيه، من طارق البشري الى برهان غليون الى محمد عابد الجابري الى منير شفيق وانور عبدالملك، الى قائمة طويلة يضعها طرابيشي في قاعة المحاكمة والتأديب، بالاصح على سرير التحليل النفسي ليثبت نكوصها واصابتها بالرضة والعصاب ويبدأ بالبحث عن مخارجها الليبيرية من خلال عقدة اوديب المتحكمة في رقاب الخطاب العربي المعاصر وبالأخص عند حسن حنفي، الذي يرشحه طرابيشي من خلال مؤلفه الضخم «من العقيدة الى الثورة» بأجزائه الخمسة، وبالاخص كتابه الموسوم «التراث والتجديد» لكونه نموذجا للاضطراب والتناقض والنكوص والعصاب والهذاء.[17]

هكذا يقودنا طرابيشي الى قاعة وسرير التحليل النفسي والتي هي أشبه بقاعة لمحاكمة وتاديب كل من تسول له نفسه بالحديث ولو بالاشارة عن التراث وهذه وكما أسلفنا احد مزالق التحليل النفسي التي ينزلق اليها طرابيشي باللاشعور منه وبذلك يقع في نفس الفخ.

بحسب فرويد في «الطوطم والتابو» فان الابناء وهم هنا المثقفون العرب المربوطون بحبل سري مع التراث/ الاب، سوف يذبحون أباهم وهو هنا التراث. لذلك ليس غريبا ان يعنون طرابيشي كتابه اللاحق بـ«مذبحة التراث، بيروت، دار الساقي ١٩٩٣»، ولكنه وبدلا من ذبح التراث يقوم طرابيشي مرة أخرى بذبح المثقفين العرب، من زكي نجيب محمود الى الجابري. هكذا يتكشف عقد التسعينات هذا عن نزعة خفية وعلنية في آن، تهدف الى محاكمة المثقف العربي والحجر عليه وتضميخ نصب الخطاب العربي المعاصر بدمه؟ فما هو السر يا ترى؟ هذا ما يجب أن يتوجه اليه النقد والبحث بهدف الكشف عن النزعة التدميرية في خطابنا النقدي المعاصر؟

الهوامش

(١) ابراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات في العقلية العربية: الخرافة، ص٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٠٨.
(٣) كلود ليفي ستروس، الاناسة اللبنانية، ص٣٠٦.
(٤) بدران والخماش، المصدر السابق، ص٢٠.
(٥) ستروس، المصدر السابق، ص٢٣٨.
(٦) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو ترجمة بوعلي ياسين (اللاذقية، دار الحوار، ١٩٨٣) وقام جورج طرابيشي ايضا بترجمة الكتاب وصدر عن دار الطليعة في بيروت.
(٧) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، ص٨.
(٨) المصدر نفسه، ص٨.
(٩) المصدر نفسه، ص٢٩.
(١٠) احسان مراش، مدخل الى تطبيق الماركسية في الواقع العربي، ص٣١.
(١١) المصدر نفسه، ص٨٠.
(١٢) علي زيعور، قطاع البطولة والنرجسية للذات العربية.
(١٣) بدران والخماش، مصدر سبق ذكره، ص٣٨.
(١٤) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وانوثة، ص٧٨، وص١٤٢ وما بعد.
(١٥) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص١٩.
(١٦) جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث، ص٩.
(١٧) المصدر نفسه، الصفحات ٢٩ و٣١ ومابعد و٢٧٤.

مصادر الدراسة:

(١) ابراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات في العقلية العربية (بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٤).
(٢) جورج طرابيشي ا- المثقفون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي (بيروت، دار الريس، ١٩٩١) ب - مذبحة التراث (بيروت، دار الساقي، ١٩٩٣).
(٣) عبدالله العروي ا- الايديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٠).
ب - العرب والفكر التاريخي (بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٣).
(٤) علي زيعور أ- قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢).
ب - الكرامة الصوفية والاسطورة والحلم (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧).
ج - اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية (بيروت، دار الطليعة، ١٩٩١).
(٥) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة بوعلي ياسين (اللاذقية، دار الحوار، ١٩٨٣).
(٦) كلود ليفي ستروس، الاناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥).
(٧) تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الاسلامية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥).
(٨) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: مدخل الى سيكولوجية الانسان المقهور (بيروت، معهد الانماء العربي، ١٩٨٢).
(٩) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢).
(١٠) ياسين الحافظ، الهزيمة والايديولوجيا المهزومة (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨).

لا يزال نص «رسالة الغفران» الذي يحتل مكانا بارزا في ابداع الفيلسوف والشاعر العربي الأشهر أبي العلاء المعرى، كما يحتل مكانا بارزا في «أدب الرحلة الى العالم الآخر» في التراث العربي والعالمي، لا يزال هذا النص الملغز والمعجز يحتاج من الدارسين والباحثين المعاصرين الى فطنة خاصة وموهبة بحثية ونقدية حتى تحل شفرة هذا النص ذي الوجوه المتعددة، وحتى يكشف عن معناه ومغزاه الحقيقي. وفي هذا الاطار من الشوق المعرفي والرغبة، في التغلب على التحدي الذي تشكله «رسالة الغفران» للباحثين كي ينفذوا من «تلك الطرافة الفائقة الكثيفة التي تصل الى حد العنف عند ابي العلاء» تأتي دراسة الباحثة الدكتورة منى طلبة المقارنة لرسالة الغفران في سياق ادب الرحلة الى العالم الآخر في تراث الحضارات القديمة والوسيطة، والتي نالت عليها درجة الدكتوراة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة عين شمس ١٩٩٧.




أدب الرحلة إلى العالم الآخر

عرض وتعليق: **سيد خميس** ★

الدراسة التي بلغت صفحاتها خمسمائة وخمسين صفحة من القطع الكبير تحاول الاجابة على السؤال: «ما الذي كان يعنيه ابو العلاء على وجه الدقة؟» مصطحبة معها في رحلة البحث عن الاجابة ما اشار له الدكتور طه حسين المولع بابي العلاء وأدبه وفكره، من حاجة الباحث في رسالة الغفران «إلى دقة الملاحظة، وحذق الفطنة، وبعد نظر، ونور بصيرة». وتضع الباحثة أمامنا – منذ المقدمة – استراتيجيتها البحثية وهي الكشف عما تعنيه رسالة الغفران، كما تضع أمامنا وسائلها للوصول إلى هذا الهدف، فهي تبدأ بدراسة مفصلة لموقف النقاد من أبي العلاء ونصه، ثم محاولة فهم مواقفه الفكرية من خلال أعماله، لتصل في النهاية إلى الدراسة المقارنة لرسالة الغفران بأدب الرحلة للعالم الآخر في النصوص السابقة عليها والتي عرفتها الآداب العالمية المختلفة، مع مقارنة خاصة برحلة القديس سان براندان «le voyage de saint Brandan» التي كانت تروى شفاهيا في القرن السادس الميلادي، وترجع أقدم مخطوطة لها إلى القرن الحادي عشر الميلادي. والقديس براندان راهب ايرلندي نسبت اليه رحلة أدبية خيالية الى «الجنة الأرضية»، وهو وإن عاش في نهاية القرن السادس الميلادي (ت٥٨٣) الا أن روايته لم تنتشر في أوروبا في العصور الوسطى بعد ترجمتها الى اللغات الاوروبية القديمة. وهي رحلة يمر القديس ورفاقه خلالها بسلسلة من المغامرات والعقبات طوال السنوات السبع التي تستغرقها الرحلة حتى يصلوا إلى الجنة الأرضية «التي يقال انها تحمل أوصاف القارة الامريكية»، وقد ترجمت الباحثة نص رحلة القديس براندان عن الفرنسية الحديثة.. والنصان: «رسالة الغفران» و«رحلة القديس براندان» ينتميان الى أدب القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين.. حيث كتب أبو العلاء رسالته، ودونت رحلة الراهب الايرلندي.

فيلسوف المعرة الضرير

ولد أبو العلاء بمعرة النعمان القريبة من مدينة حلب السورية عام ٣٦٣هـ وتوفي بها عام ٤٤٩هـ في أسرة عربية عريقة، كان منها أكثر علماء وقضاة وشعراء المعرة. وأصيب وهو في الرابعة من عمره بالجدري الذي فقد بصره بسببه. وتلقى العلم – على عادة عصره – على أبيه وعلى أئمة علماء الدين واللغة والادب، ثم قام برحلة إلى عاصمة الخلافة بغداد التقى فيها بكبار الفقهاء والعلماء والأدباء، لمدة ثمانية عشر شهرا ثم عاد الى بلدته وقد قرر أن يعتزل الحياة والناس، وفرض على نفسه نظاما صارما في المأكل والملبس، مقتصرا في طعامه على ما تنبت الأرض وفي ثيابه وفراشه على الخشن واليسير وله وقف لا يأخذ منه الا ما يسد به حاجة قوته، ويوزع على الناس كل ماله، فلا يمنع نعمته أحداء. وفي عزلته الاختيارية انصرف الى التأليف والتعليم لا يأخذ عنهما أجرا، والتف حوله العديد من التلاميذ الذين عرفوا فضله ونبوغه من القضاة والأئمة والخطباء وأهل التبحر والديانات. وكان يجلس حوله أكثر من مائتي رجل قادمين اليه من مختلف البلدان يسمعون منه ويكتبون عنه، واشتهر أبو العلاء المعرى في الثقافة العربية والعالمية بحياته الغريبة. فقد آثر الغرابة والاختلاف مع الكثير في العالم الذي يحيط به.. فهو زاهد متعبد مؤمن بالله الواحد الأحد، وهو منكر للتدين الشكلي ولنفاق الفقهاء وغلاة الصوفية، مثلما هو رافض للملاحدة، وناقد لاذع للمعتمدين في علوم الدين على النقل والرواية، والمعتمدين على العقل والتأمل الفلسفي معا. لقد كان يبدو في نظر كثير من معاصريه، مثلما يبدو في نظر كثيرين الآن، واحدا ضد الجميع، يصدق عليه ما قاله عن الانسان عامة: «والذي حارت البرية فيه.. حيوان مستحدث من جماد» لقد رآه البعض مفكرا وأديبا متفردا في زمانه، وكل الأزمنة، وفتن بابداعه كثيرون في عصره وعصرنا، فرأوا فيه أعظم شاعر في

★ كاتب من مصر.

تاريخ الثقافة العربية قديما وحديثا، وواحدا من عبقريات الثقافة العالمية، وبالطبع فقد نزل به آخرون الى الحضيض، فهو «لا عقل له ولا دين، وهو متحذلق دعي، متظاهر بالحكمة»، وهو:

كلب عوى بمعرة النعمان لما خلا عن ربقة الإيمان
أمعرة النعمان ما أنجبت إذ أخرجت منك معرة العميان!

وتنظر الباحثة فيما كتبه نقاد أبي العلاء القدماء من ترجمة لحياته، وتتبع لرحلاته، وإحصاء لمؤلفاته، من خلال تطور علم التاريخ، والذي تعتمد فيه على تقسيم الدكتور عفت الشرقاوي في كتابه «أدب التاريخ عند العرب» للكتابة التاريخية العربية الى مرحلتين هما: التاريخ بالرواية، والتاريخ بالدراية. «أما التاريخ بالرواية فيشمل تلك المرحلة التي عنى فيها المسلمون بالرواية وتوثيقها، ثم الترجيح بين الأسانيد، دون نظر في متن المنقول ودون تأمل فلسفي ومنهجي لمضمونه، يغلب عليهم في فكرة التاريخ وغايته معنى العظة والتأسي. ويبلغ هذا المنهج قمته في القرن الثالث الهجري عند ابن جرير الطبري شيخ مدرسة التاريخ بالمنقول. أما التاريخ بالدراية فهو يعني بالنظر العقلي في متن النص التاريخي المنقول، ويعتمد على الملاحظة والمعاينة المباشرة ومحاولة الرجوع الى المصادر الأولى، ويهتم بالمتعدد والمتحول الذي هو موضوع الظاهرة التاريخية، وبما يلامسها من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية، ويمثل المسعودي في القرن الرابع الهجري بدايات هذا المنهج، الذي اتخذ اتجاها اخلاقيا عند مسكويه، وتطور الى منهج علمي دقيق عند البيروني، وبلغ ذروته عند ابن خلدون».

وترى الباحثة ان مراحل الترجمة لأبي العلاء ـ سواء لدى المعاصرين له أو المتأخرين عنهم ـ لم تنفصل بعضها عن بعض، وأن منهج الرواية قد غلب في الترجمة له، ولم يستخدم منهج الدراية الا عند المؤرخين المتأخرين، وعلى استحياء ــ مثل ابن خلكان وابن العديم ـ ولا تتميز التراجم الطوال عن التراجم القصيرة بالتحليل او ذكر الروايات المختلفة وتحقيقها، ولكنها تطول بكثرة الشواهد التي يوردونها من شعره ونثره، حتى لتبدو هذه الشواهد والروايات المتعددة عن حياته وكأنها غاية في ذاتها، بينما يهمل معظم هؤلاء المترجمين ذكر تاريخ ميلاده أو وفاته، كما يبدو المترجم في جمعه للروايات المتناقضة، وكأنه حريص على ألا يترك للقارىء حرية التمييز بينها، بينما يعطي نفسه الحق في دس التعليقات التي تعبر عن قناعاته الفكرية هو، لا المعري، مثلما يفعل العباسي في التعليق على ما أورده من جيد شعر المعري في رأيه، يقول المعري:

رددت الى مليك الخلق أمري فلم أسأل متى يقع الكسوف
وكم سلم الجهول من المنايا وعوجل بالحمام الفيلسوف

ويقول العباسي: «لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم. اللهم إني استغفرك من نظير هذه الأباطيل التي تشمئز منها القلوب، وتنفر عنها الخواطر. وأسألك التوفيق لي ولسائر المسلمين».

وترى الباحثة أن قيام ترجمة القدماء لأبي العلاء على محوري: الجمع والتضاد، كان سببا في اتساع التراجم الخاصة بأبي العلاء وتقليل الفائدة المرجوة منها، وبدت جهود هؤلاء الذين ترجموا لحياة أبي العلاء «وكأنها قد عكفت على بيان الحدود بين المتضادات: الكفر والايمان ــ العقل والنقل ـ الحلال والحرام ـ الجنة والنار ـ الوعد والوعيد.. أو كأنها تستهدف تكريس التضاد والتحول بواقع ثراء منقولها من الروايات، إلى نوع من الجدل للغلبة والصرعة بدلا من أن تتمثله كحوار للتكامل والتواصل يؤسس للديناميكية والتطور» وتسوق الباحثة في تعليل ذلك ملاحظة هامة وذكية، وهي أن معظم الذين ترجموا لحياة أبي العلاء كانوا من علماء الحديث، كابن الجوزي والذهبي وابن كثير الفقيه الشافعي، وقد طبقوا منهج علم الحديث الذي يعتمد على الرواية وتوثيقها وذكر الاسانيد عند سرد كل خبر. أما الأدباء الذين ترجموا لأبي العلاء فقد اهتموا بأدبه أكثر من المحدثين والفقهاء، وإن كانوا لم يتحرروا من آرائهم في عقيدته. لقد اعتمدوا جميعا على استراتيجية البرهان للتدليل على آرائهم، والبراهين التي ساقوها اما انها براهين تعتمد على المنطق لاثبات تناقضات فكر أبي العلاء، اما انها براهين تعتمد اللغة والبلاغة للتأثير والاقناع. ولكن مجال البرهان، كما يقول عالم اللغة الفرنسي «فينو» هو مجال أشباه الحقائق، أو مجال المحتمل، ذلك أننا لا نحكم ولا نتداول فيما لا يحتمل التداول، ولا نبرهن على ما هو يقين. وقد شغل المترجمون لحياة أبي العلاء وفكره وأدبه بثلاثة موضوعات رئيسية هي:

١ ـ سعة علمه.
٢ ـ عقيدته.
٣ ـ غموض نصوصه.

وقد اتفق القدماء على سعة علمه، ولكنهم تناقضوا في الموقف من عقيدته، فهو ملحد، زنديق، كافر، عند فريق (ابن كثير ـ ابن عقيل ـ العيني ـ ابن الجوزي) وهو ناسك، ورع، زاهد عابد (ابن العديم ـ أبو اليسر المعري ـ العباسي المكي) ويعده الامام الغزالي وليا من أولياء الله الصالحين!

وتتبع الباحثة في دأب ذكي وطول نفس الآراء المتناقضة للذين ترجموا لحياة أبي العلاء من المعاصرين له واللاحقين، الذين شغلوا أنفسهم وقراءهم بالبحث عن عقيدة الرجل وحقيقة إيمانه من وجهة نظرهم، فأبوالعلاء:

ـ يراوح بين الحيرة والشك والضلال.
ـ وهو مختلف الأحوال يصل أحيانا الى الجنون والعته والحمق.
ـ وهو تائب ارعوي وحسن اسلامه في آخر عمره.
ـ وهو مكذوب عليه، تعمل تلامذته على لسانه الأشعار، يضمنونها أقوال الملاحدة قصدا لهلاكه وحسدا لفضله.
ـ أو: انه كان يقول ذلك مجونا ولعبا، ويقول بلسانه ما ليس في قلبه، وقد كان باطنه مسلما.
ـ والناس في أبي العلاء مختلفون، فمنهم من يقول: انه كان زنديقا.. ومنهم من يقول: كان زاهدا عابدا، يأخذ نفسه بالرياضة والخشونة والقناعة باليسير، والاعراض عن أعراض الدنيا.
ـ مارق عن الاسلام السني ينحو نحو التشيع.
ـ يذهب مذهب الهنود البراهمة، في إثبات الصانع، وإنكار الرسل، وتحريم أكل الحيوانات وإيذائها.
ـ قد شككه راهب في دينه.
ـ صاحب زهد فلسفي، يرى رأي الحكماء وأوائل الفلاسفة، في أن ايجاد الولد واخراجه الى هذا العالم جناية عليه لأنه يعرضه للحوادث والآفات.

وتبدو هذه الآراء ـ كما تعلق الباحثة ـ وكأنها اختراق لنسق التضاد بين الكفر والايمان «ولكنها تناثرت في بعض عبارات تبرر ولا تقوى على النهوض بمفردها في وجه تلك الثنائية الراسخة، وندر أن ترد ـ هذه الآراء ـ عند اي مترجم دون ان تدس دسا ضمن ما شيع وما تضاد من الرأي حول أبي العلاء، وهي أيضا تتبع منهج الاستشهاد بمقتطفات من نصوص أبي العلاء دون أن يكون في خروجها عن التضاد، تكلف لمشقة تحقيق النصوص وتحليلها واستقرائها في كليتها، وقد انسحب الموقف المتناقض للقدماء تجاه عقيدة أبي العلاء، على نصوصه فوقفوا أمامها موقفا مرتبكا. فأدبه «يوجب التهمة في حقه» و«أشعاره تدل على التناقض» وهي «أباطيل ولكن له شعر جيد» و«نحن نذكر طرفا من شعره ليعلم صحة ما يحكي عن إلحاده» وكان ديوانه «اللزوميات» هو المصدر الرئيسي للاستشهاد بأفكاره وتأكيد آراء المترجمين في عقيدته، وقد تعاملوا مع اللزوميات على أنها نظم للفكر والعقيدة «لا عملا من أعمال الشعراء وما تحمله من خيال كذوب، فحرموه من أي بعد فني يستدعي التأويل والتأمل، كما حرموا الشعر قبله من أبعاده الفلسفية».

وترجع الباحثة قضية تعامل النقاد القدماء مع شعر أبي العلاء، في اللزوميات، على انه فكر منظوم، لمفهوم هؤلاء النقاد للأدب، الذين كانوا يرونه ابداعا منفصلا عن الفكر، فالشعر عندهم «اما أن يكون نظما لأفكار، واما أن يكون مبالغة وتزيينا لمعان ثابتة لا تنتمي الى رؤية موحدة وعميقة للوجود» كما أن ابا العلاء كان مسؤولا ـ في رأي الباحثة ـ عن التعامل مع شعره كوثيقة دالة على أفكاره ومشاعره، وهو ما يفهم مما كتبه في مقدمة ديوانه اللزوميات فهو يبدو وكأنه ينفي الكذب عن شعره، ولكنه في حقيقة الأمر يقدم مفهومه الخاص لقضية الصدق والكذب في الشعر، كما يقدم منهجا خاصا به في الشعر، فهو يعتمد في منهجه على البناء والنظام الذي يتماسك بموجب وحدة الموضوع والغرض. والبناء الشعري عنده يعتمد على الوحدات المفردة، التي لا يلحق بعضها ببعض، ولا يقوم بعضها فوق بعض، وانما هي تنويعات على لحن واحد، تصل وصلا خفيا لا ظاهرا ما بين التمجيد والتنبيه والتذكير والتحذير والفهم. انها معاناة وليست شكلا من أشكال الدعاية. والكلمات ـ في شعره ـ ليست كاذبة ولكنها مجاز يتوخى الصدق.

وقد اهتم النقاد والمترجمون القدماء بشعر أبي العلاء مهملين نثره، اللهم الا عناية قليلة برسائله الاخوانية او رسالته الى أهل المعرة التي أعلن فيها اعتزاله الناس، ولم يلق باقي نثره الا اشارات قليلة مقتضبة «كل ذلك، دون أن ينص ـ ولو لمرة واحدة ـ على الطابع القصصي لمؤلفاته النثرية كرسالة: الصاهل والشاحج، ورسالة الغفران، ورسالة الملائكة»، ويرجع الدكتور أحمد كمال زكي عدم ملاحظة النقاد القدامى للسرد القصصي في أعمال الأدباء العرب الكبار الى مفهوم هؤلاء النقاد للقص الذي «يرون ان الغرض منه كان استخلاص العبرة الاخلاقية والدينية فقط. ولم يكن الاختلاق الفني او الديني عامل مصادرة للشاعر واهمالا لشعره، في حين حوكم القصاص بهما وطوردوا على أساسهما. غير أن بعض القصص قد باتت مشروعة لاحتوائها على أغراض تعليمية مثل المقامات ورسالة الغفران لأبي العلاء وقد حال ذلك دون الوقوف على بعدها الأدبي» وتصل بنا الباحثة في نهاية عرضها النقدي لآراء النقاد القدماء لنصوص أبي العلاء، او «النص العلائي» كما تسميه وتستخدمه في كل بحثها المجهد والممتع، تصل الباحثة الى تقديم موقف القدماء، على أرضيتهم الفكرية والأدبية والدينية ذاتها، دون أن تحملهم اعتسافا نتائج أبحاث ونظريات النقاد المحدثين.. فهؤلاء القدامى ـ كما تقول ـ وقعوا تحت سلطان ما ألفوه، الذي وإن كان يحجر على الفهم ويعرقل التطور، الا انه يمتلك جمالا لا نجده في الغريب غير المألوف.. والنص المألوف ـ عند القدماء ـ هو ما جرى مجرى العرب الاوائل: أما النص الخارق والمتجاوز، فهو إما يجري مجرى القرآن أو يعارضه «ولما كان نص أبي العلاء غير مألوف، فقد تيسر الربط بينه وبين النص القرآني، تارة كنص معارض وتارة كنص مواز (...) لقد كان الحكم على عقيدة أبي العلاء محور اهتمام المؤرخين له والبلاغيين القارئين لنصه من القدماء، في مرحلة كانت غاية المعرفة فيها هي الوصول الى المثل الأعلى الجدير بأن يحتذى، والمعيار الذي تقاس عليه مختلف التجارب الابداعية، وهذا المثل يتجاوز به الانسان حدود واقعه، بكل ما يحمله هذا التجاوز من ايجابية الانضباط والترابط الاجتماعي، ومن سلبية الاستهانة بالتجربة الفردية وحيويتها وابداعها وطموحها للأفضل. غير أن القدماء تركوا لنا معالم مهمة عن الرجل وكتاباته، لا سيما أن معظم أعماله قد فقد، ولولا هذا الجهد التاريخي، ورغم ما شابه من نزعات تقويمية، لما عرفنا ابا العلاء ولما استشكل علينا نصه. وعلى الرغم من كل المحاولات المبذولة للاحاطة بما روي عنه وعن مؤلفاته، واختلاف زوايا النظر اليها، الى حد تفكيكها وتجزيئها، فقد تأبى النص العلائي على التصنيف العقائدي الواقع بين الكفر والايمان، وعلى الفكر البلاغي المنتصر للوضوح والسهولة او العجيب بالفصيح الغريب.

أبو العلاء والنقاد المحدثون

يبدأ اهتمام النقاد المحدثون بأبي العلاء وأدبه بجهود المستشرقين في نشر كتاباته. وكان «فون كرومر» هو أول من حقق ونشر «اللزوميات» عام ١٨٨٩ ثم نشر مارجليوث «رسائل أبي العلاء ١٨٩٨»، ــ ونشر نيكلسون «رسالة الغفران» ١٩٠٠ ثم كتب الاسباني «اثين بالثيوس» بحثه الشهير الذي قارن فيه بين رسالة الغفران والكوميديا الالهية لدانتي عام ١٩١٩. وقد حفظ المستشرقون على غرار القدماء ـ لأبي العلاء، مكانته العلمية الفريدة في الثقافة العربية: فهو أعظم شعراء ما بعد الفترة القديمة (بروكلمان) وهو المارد المقدس للأدب العربي (ايتامبل) كما أنه ذو صوت فريد متميز له أصداء بعيدة وواسعة في الفكر العالمي (اندريه ميكيل). أما رسالة الغفران فهي تحفة النثر العربي بلا جدال (جاستون فييت). ولكنهم تميزوا ـ عن النقاد القدماء ـ باعادة نشر النصوص العلائية وتحقيقها من جهة، وربطها بالأدب العالمي من جهة ثانية، واخراجها من المجال العقائدي الى المجال الفلسفي أو المجال النفسي من جهة ثالثة، ولكنهم فيما يتعلق بعقيدة أبي العلاء والوقوف على مغزى نصه، لم يصلوا الى حل يرضيهم. كذلك لم يغفل المستشرقون ـ كالقدماء ـ عن معطيات عصرهم. فقد كان نشر النصوص العربية وتحقيقها داخلا في مشروع الاستشراق المنفتح على الشرق استعمارا وتسلطا عليه وتعرفا به، على نحو يبدو فيه المستشرق كما لو كان بطلا جاء لينقذ الشرق من غياهب الظلمات، ويعيد نشر نصوصه، وبناء ثقافته المهملة الضائعة، ممكنا بذلك سلطة فرض منهج مستمر للدرس مؤسس على التقنيات العلمية الحديثة في القرن التاسع عشر، والتي تتمثل في المعالجة التاريخية

والفيلولوجيـة والمقارنة للنصوص القديمة. في هـذا الاطار نشر المستشرقون النص العـلائي، ولكنهم في درسهم له ـــ شأنه شأن ذخـائر الأدب العربي ـ رغبوا في التعرف على الحياة العـربية اكثر مما عنوا بدرس النـص الفني. هذا من جهة، ومـن جهة ثانية صنف المستشرقون النـص العلائي بين مصنفات الأدب او الفلسفة وفق الـدرس الغربي، مما حال دون فضهـم لأغوار النص ومعانيـه في ذاته، ثـم جاء الـدارسون المصريـون في القرن العشريـن ليقرأوا رسالة الغفـران في ضوء نظرية متقـدمة للأنواع الأدبيـة، رابطين بينها وبين الأعمال الأدبيـة العـالمية التـي تتشـابـه معهـا مثل «مسرحيـة الضفـادع» لاريستوفانيـس، كما فعل الدكتور لـويس عوض، او وصفها بـــأول قصة خيالية عنـد العرب» عند الدكتـور طه حسين. او «اول مسرحية عربيـة» عند الدكتورة عائشة عبدالرحمن، وقد تـم هذا التناول النقدي لرسالة الغفران في غياب نظرية نقدية عربية واضحـة للانواع الادبية في العصور الوسطى، كما ترى البـاحثة، ولكن وضـع رسالة الغفران ضمـن الانواع الادبية الغـربية المعروفة، شكـل، في الوقت نفسه، نقطـة تحول خرجت بنص أبي العـلاء من المجال الوثائقـي الديني الى المجال الفني، وامتدت بمـرجعية النص الى الادب العالمي ككل، وان كان هذا التصنيف قد وضـع الباحثين امام مشكلات نابعة من طبيعة نص أبي العلاء فنسبـوه مرة الى النوع الروائي القصصي، ومرة الى الدراما، ومرة الى أدب الرسائل.

واذا كان القدماء قد حاروا في تصنيف أبي العلاء دينيا، فان المستشرقين والنقاد العرب المحـدثين قد حاروا في تصنيفه فلسفيا، فهـو: «ينزع النزعتين معا: نـزعة المتصوفـة ونزعة المعتـزلة» وهو «ينتمـي الى المذهب الاسماعيلي الباطني بـوصفه مذهبا غير تقليدي، وكـان دينه الاعتقاد المجرد بـالله» وهو «ديكارتي سابق لعصره» وهو «يراهن رهان الفيلسوف الفرنسي بسكال». او «يقترب في فلسفته من عمر الخيام». او مـن « ابيقور». او من «فلسفة داروين في النشوء والارتقاء». او «من عقـلانية ارسطو ومثالية أفلاطـون معا». ومن المفيد أن ننقل هنا ما نقلته الباحثة عن طه حسين ورأيه في علاقة نصوص أبي العلاء بالدين والفلسفة، يقول: «ان أبـا العلاء أتعب نفسه، وأتعب معاصريه، وأتعب النـاس من بعـده وسيظل يتعبهـم الى آخر الـدهر، لأنـه على صرامته وصراحته واستقامته في حياته العملية، لا يسلـك الطريق الواضحة المستقيمة في عرض آرائه، وانما يلتوي بها أشد الالتواء.. وليست هذه الفلسفة الا فلسفة ابيقور قد لاءم بينها وبين بيئته الاسلامية ملاءمة رائعة حقا، حتى خدع عنها كثيرا من النـاس فظنوها اسلاميـة خالصة، ورأوا فيهـا مذهبا موروثـا من مذاهب الزهد والنسك... وهذه الفلسفة العلائية الابيقورية تقوم قبل كل شيء على إنكار العلة الغائيـة التي يؤمن بها كثير من الفلاسفة وأصحـاب الديانات جميعا... فالاشيـاء لم تخلق لنا، والطبيعة لم تسخر لحاجتنـا، فلا ينبغي ان نستحل منها كـل ما نستحل، ولا ان نستأثـر بخيراتها لأنفسنا، ولا أن نؤلم الحيوان للذتنا، ولا أن نظلمـه لمنفعتنا. فليس حقنا في الحياة بأكثـر من حقه، وليس لنا عليه هـذا السلطان الذي ننتحله لانفسنا، إنما هذا كلـه غرور جاءنا من هذه الأثرة التي خيلت لنا أن العالم خلق من أجلنا، هذا هو الأصل الأول... ولأصل الثاني هو أن من حقنا أن نستمتع باللذات الى أقصى حد ممكن، ولكن هذا الاستمتـاع لا سبيل إليه، لانـه لا يصح ولا يستقيم الا اذا خـلا من الألم والظلم والعدوان. وليس الى هذا سبيـل، واذن فالانصراف عن هذا الاستمتاع هو الخير كل الخير وهـو الحق... والاصل الثالث هو ان هـذا العالم لم يخلق نفسه ولم يخلـق عبثا، ولكن خلقه إلـه ليس في وجوده شك، وخلقـه لحكمة ليس فيها شك، ولكن عقولنا لا تعرفها، ولا تستطيع أن تعرفها لأنها لم تمنح وسائل هذه المعرفة، كما أن أجسامنا لم تمنح السلم الذي يوصلها للثريا»!

وقد درس بعـض النقاد العرب نصـوص أبي العلاء من خـلال المنهج النفسي، كالدكتورة عائشة عبدالرحمن والدكتور محمد مندور والاستاذ أنور المعـداوي، محاولين تفسير غموض نصـوصـه مـن خلال تفسير حيـاتـه الشخصية وما اصابـه فيها من حرمان وألم ويأس عاطفـي، ومن خلال ما خلقته آفة العمى عنده من رغبة في التعـويض والاستعراض والتباهي. ويرى الدكتور مصطفـى ناصف أن هذا المنهج في النظر الى نصـوص أبي العلاء قد جر أصحابه مـن النقاد الى مزالق كثيرة، فقد نظر هـؤلاء الى ما في النصوص من اخفـاء ورموز، نظـرتهم الى العلامـات المجردة التقليـدية، والتـي يكمن معناها في المعاجم او كتب تفسير الاحلام «ولكن هذا تزييف ينبغي ان يقاوم، والا يحسب وزره على التحليـل النفسي من حيـث هو.. وليـس من الـلازم ـ بداهة ـ أن يكون المعنى الخبيء في العمـل الفني من وادي الرموز الجنسية... وكـان الكلام عـن شخصيـة الفنان في معظـم الاحيان هـروبـا من النـص ومشقاتـه او تسوية وهميـة بين النص وصاحبه»، وتتـابع الباحثـة جهود النقاد والمحـدثين الذين درسـوا النص العـلائي دراسة أدبية، مـلاحظة أن اهتمامهم الأكبر كان بديـوانه الشعري «اللزوميات»، وكتابـه النثري «رسالة الغفران» كما اهتـم هؤلاء النقاد بالـدرس المقارن بين رسالـة الغفران وبين أعمال أدبيـة شهيرة تنتمي الى أدب الـرحلة الى العـالم الآخر، كـان أبرزهـا «الكوميديـا الالهية» لدانتي في الادب الغـربي، «ورسالة التوابـع والزوابع» لابن شهيـد الاندلسي في الادب العـربي في العصر الوسيط. وقـد كان لـدفاع الدكتـور طه حسين عن أدبيـة نص رسالـة الغفران، أثره في انطـلاق النقاد والدارسين من بعده في تصنيف الرسالة ضمن الانواع الادبية المعروفة.

ـــ فهي تنـدرج في النوع القصصي لأدبنـا القديـم مثلها مثـل التوابـع والزوابع لابن شهيد.

– او هي تجمع ما بين الرواية والاطروحة والقصة الفلسفية فتقترب من قصة حي بن يقظان لابن طفيل.

ـ او تجمـع بين الرسالة والقصـة، او تنتمي الى أدب الرحـلات، او هي محاورات على النمط الافلاطوني.

وتقف الباحثة وقفـة نقدية أمام ثلاث دراسات حـديثة أولت «التناص والشكل القصصي» في رسالة الغفران عناية خاصة:

ـ أولها دراســة المستعربة الامـريكية سـوزان ستكوفتش عـن «رمز الخمر في رسـالة الغفـران» والتي تتبعـت فيها مـوقف أبي العـلاء في «جنة الغفـران» وعلاقـة التناص بين هـذا الموقـف وبين القرآن والشعـر الجاهلي والاساطير اليونانية.

ـ والبحث الثاني للدكتور عمر موسى باشا في كتابه «نظرات جديدة في غفران أبي العـلاء» والذي يوازن فيه بين بطـل رسالة الغفـران في رحلته الى العـالم الآخر، وبين المصـادر الاسـلامية للـرحلـة ممثلة في واقعـة الاسراء والمعراج كما وردت في القرآن الكريم والسنة النبوية والقصص الديني.

ـ امـا الدراسة الثالثـة فهي حول البنيـة القصصية لرسالـة الغفران

للدكتور حسين الـواد. ثم تنتقل الباحثـة الى مجال الدراسات اللغويـة لنص الغفران عنـد الاستاذ محمد طاهـر حمصي والدكتور جمال طلبة والـدكتورة فاطمـة الحبابي والـدكتور أمجد الطرابلسي والـدكتور مصطفـى السعدني والدكتور السـامرائي.. وتخلص الباحثة مـن استعراضها للمناهـج النقدية المتعددة التي تبناها النقاد والدارسـون في دراسة أدب أبي العلاء المعري عامة ورسالـة الغفران خـاصة، الى ان هـؤلاء النقاد قـد التفتوا الى الموضـوعات الرئيسية في النص العلائي «وهي الـدين واللغة والادب، ولكن بينهما خلاف [القدماء والمحدثين] فما كان زندقـة عند الاوائل أصبح فلسفة عند المحدثين، وما كان غرابة مخلة بالبلاغـة اذ ان الوضوح يتسق وتثبيت الشكل التقليدي لمفهوم التدين، أصبح تارة استعراضا، وتارة تباهيا، وتارة تعويضا لحرمان عند المحدثين (....) هكذا اجتمع النقـاد على الالتفات الى ذات الظواهر في النص العلائي، واختلفوا في توجيه هذه الظواهر بحسب التوجهات الثقافية السائدة في عصرهم».

لزومية أبي العلاء

ثم تنتقل الدكتورة منى طلبـة الى الفصل الثاني من بحثها الكبير والهام والذي تعطيه عنوان «لزومية أبي العـلاء»، وفيه تصل الى مستوى من الابداع البحثي يستحق الالتفات والاهتمام أكاديميا وثقـافيا «ليس فقط لما يحمله من تفسيرات جديدة موثقة في الدرس الادبي، ولكن ايضا لما ينبىء عنه من ميلاد ناقدة جديدة وجادة لادبنا القديم، وما أندر الجديد والجاد في هذا المجال الهام من مجالات ثقافتنـا القومية. وهي تقسم هذا الفصـل من البحث الى قسمين: منهج أبي العلاء في التأليف ـ ولزوميتـه. وبعد أن تورد قائمة بما حقق ونشر من أعمال أبي العلاء شعرا ونثرا وتفاسير تعمد الى تعريفنا بمنهج أبي العلاء في التأليف نافذة من طلاسمه وغرائبه الصعبة، التي يدركها كل من قرأ شيئا من مؤلفات أبي العلاء التي الزم فيهـا نفسه بما لا يلزم، والتي اتسمت ـ كما تقول الباحثة ــ بالاحاطة والشمول شكلا وموضوعـا، كما اتسمت بالجمع بين العنـايـة بـالشرح والتفسير وبين تعمد الاغـراب والالغـاز «وكما عنـى بالاحاطة فاستطرد وأطال ليتقصـى، وكما حدد موضوعاته في الأدب واللغة والديـن ومزج بينهما مـزجا غريبـا، فكان يستنطـق الحروف، ويحاور ملك الموت، او يشخص الصور لتتكلم، فلماذا أغرب وفسر؟ ولماذا أجمل وتقصى؟ لعله كان محيطا لا يهمل دقائق اللغة، ومغربا يجد في الوجود غموضا أجل من أن يفض ببعض كلمات على السطح، فسعى لادراكه وصياغة معناه من خلال رمـز وتاريـخ وغايـة تجتمع مـن خلال الأدب واللغـة والديـن. لقد التـزم بموضوعات لم تكـن غريبة على الثقافة العربية الاسـلامية، كما التزم منهجا يحيط بالظاهرة اللغوية متمثلا في الاحاطة والاستقصاء مثلما التزم بالاغراب والتفسير» وهذا المنهج في التأليف هو اللزومية الاولى من لزوميات أبي العلاء.
أما الثانيـة، فترى الباحثة أنها ذات أبعاد ثلاثـة هي: اللزوم ـ الالتـزام ـ عدم الالزام. «انها لـزومية تتراوح ما بين وعي الانسـان بما الزمت به نفســه من طمع الى الآفات جذاب، طامح بالمعـالي، وبين اختيار ملتزم بتثقيف هذه النفس لمصارعـة أطماعها وشحذ ارادتها، وعمل لا يلـزم الآخرين به بـل يستحثهم لتجاوزه». والطبـع عند أبي العلاء له مفهـوم الغريزة او الفطرة التـي تتسم بالجبر، وهو يقع خارج الارادة الانسانية. ولكـن الانسان يتميز عن الكائنات الاخرى بتداخل ما هو مكتسب بما هـو فطري، مداخلة كبت او تثقيف. «كبت للغرائز يتـم خضوعا لتقـاليد المجتمع، او تثقيـف لها يحاول دائما ان يكون انسانا، أي أن يـروض ما جبل عليه مـن طبع» لم يقف أبو العـلاء عند حدود ادراك تناقضات النفس الانسانية، ولكنه عبر بـوعيه هذا خطوة اخرى ليجعل منه سبقا وشرطـا لاختيار قائم على الرؤيـة والتميز. وهنا تكمن حـرية أبي العلاء وصـدقه ـــ في رأي الباحثـة ـ فـلا صدق ولا حـرية في اختيـار يجبر الانسان عليه او يجهله، ولا صدق ولا حرية في اختيار لا يعقبه التزام باجتهاد وموازنـة... وكان أبو العـلاء صادق الحرية لانـه اختار حدوده، ولانـه كره الاتباع والتقليد، ولأنه أخلص لدعوة التحرير والتطور حتى خشى أن يصبح هو نفسه جزءا مما استنكره، وأبـى أن يكون صنما، وبلغت نزاهته حدا مثيرا حين دعا مخاطبه لتجاوز فكره، وزجره لمخالفته لعقله:

والعقل كالبحر ما غيضت غواربه   شيئا ومنه بنو الأيام تغترف

ولن نقـف طويلا أمـام هذا الفصـل من البحث المتعلـق بـ«لزومية أبي العلاء» لاننا نـرى أن من حقه ان يقرأ كامـلا، لا ليزيدنا معرفـة بأبي العلاء وأدبه فحسـب، ولكن ليزودنـا أيضا بمفاتيـح جديدة لـدخول كنوز تـراثنا العربي الاسلامي عامة، والذي بسطته الباحثة بسطا واضحا لا عوج فيه، بل وصل حميـم لجوهر هذا التراث الغني والمولـع بالانسان وعمارتـه للأرض، بواقع الـوعي الزائف ـ الذي نعيشـه ـ بالتراث، والذي يشيعـه في مجتمعاتنا أعداء الثقافة والتراث والدين الحق جميعا، وتساعدنا ـ الباحثة الجادة المجددة ـ بهذا المنهج على فضـح وكشف الضلالات الفكرية الرائجـة، زورا وبهتانا باسم الاسلام.

وتخلص الباحثـة من فصلها هذا الى أن أبا العلاء لم يكـن مشتت الفكر ولا زائغ العقيدة، كما تـراءى لكثير من نقـاده القدمـاء «وإنما التزم منهجا صارما في التأليـف والابداع وفي سيرة حياته وفي تعامله مـع اللغة (...) وقد اتخذت هذه اللزومية طابعا لغويا، اذ ورث أبـو العلاء لزوم القافية الشعرية، فالتـزم اعادة ابـداعها مـن خلال القـافية المزدوجـة، وادارتها على حروف المعجم، ليفتح أبـوابا لا نهائية من الابداع تحت فصـولها الثمانية والعشرين. وهو ذات المنهـج الذي نجده في الغفـران في التزامه الرمـوز التقليدية لـرحلة للعالم الآخر، وصياغته الادبية لها، بما يتيح قراءات عدة جديدة لدلالات هذه الرموز. التي اتخذت طـابعا دينيا معرفيا، اذ ألزم نفسه العبـودية لله وحده، والتزم اجتهـاد عقل وضمير خشية إدعـاء اليقين متقيا اللـه، ولم يلزم غيره تعاليا او جبرا. هكذا بدت هذه اللزوميـة جوهرا لفلسفة أبي العلاء في الوجود والمعرفـة والاخلاق، وهي فلسفة تـربط ما بين السلوك الشخصي والمعـرفة اللغـوية وديـن التقـوى، ليتميز النظـام المعرفي العـلائي بـانتصاره للعقل والضمير معا وللاجتهاد العازف عن السيطرة».

أبو العلاء في سياق ثقافة عصره

لم تكن إبـداعات الكبـار من أعـلام الثقافـة العربيـة القديمـة في عصر نهضتها، كما ترى الباحثة، ظواهر شاذة ضمن سياق هذه الثقافة الغنية، كما لم تكـن هـذه الابـداعـات في الفكـر والفلسفـة والتصـوف والأدب والفقه والجغرافيا والتـاريخ تمردا على هذه الثقافـة او خروجا عنها، ولكنهـا كانت

محاور تجديد «فقد أحسن هؤلاء المبدعون الانصات الى ثقافة عصرهم، وتجاوزوها من داخلها الى ما يعلو بها، وليس صحيحا انهم في تمردهم على تاريخهم الدامي كانوا مناوئين له، او منفصلين عن ثقافته، بل لعلهم كانوا الاكثر استيعابا لعوامل القوة فيه، يبرزونها وينهلون من كامل طاقاتها للعبور الى ما هو افضل» ثم تخلص الباحثة من هذه المقدمة الى قراءتها التأويلية لرسالة الغفران، والتي تنقسم الى واجهتين. الاولى هي تتبع ملامح اسلوب ابي العلاء في التأليف من احاطة واستقصاء واغراب في التفسير. يضاف اليها في رسالة الغفران تداخل القص مع الشرح. «فبمثل هذا الالتزام المنهجي الذي زاوج الابداع الفني للرحلة، استطاع ابوالعلاء أن يعيد صياغة رموز أدب الرحلة للعالم الآخر، وان يتم بمهارة معنى رسالته التي توازي بين كل من الحكم الأخروي، والنظر النقدي للتاريخ والثقافة والانسان، والاستعمال اللغوي. ومن واجهة ثانية سنقوم بدراسة مؤشرات ما خارج نص الغفران وهي: مقام التراسل الذي سيقت فيه الرسالة والفواتح والخواتم، وعنوان النص، كمفاتيح ضرورية لفهم نص الغفران في كليته من جهة، وتحديد مكانه من الثقافة المعاصرة له من جهة اخرى، وذلك بوصفه نصا منتميا للثقافة العربية ومتمردا على توجهها الايديولوجي في آن».

لقد تجلت ظاهرة الاحاطة والاستقصاء عند أبي العلاء في رسالة الغفران في: التزام الحروف، التي كان يملك حساسية خاصة لها، فقد استجاب لاتساع علوم الحروف في عصره من ناحية، ولمفهومه الخاص للغة والوجود من ناحية ثانية، فقد كان خضوعه لها مناط حريته «احاط بها حين قسم كتابه وفق فصولها كما فعل علماء الجفر، ولكنه لم يحملها مقاصد غيب كما صنعوا. ولهذا أعرض عن الترتيب الابجدي لها الى الترتيب الهجائي. كما عرف للحروف معنى اتصالها بالوجود، ففيها يكمن رمزه الروحي عند الصوفية، والغيبي عند علماء الجفر، والحسابي عند العرب القدماء، والطبيعي عند علماء المسلمين، والانساني عنده».

ومثلما أحاط إبوالعلاء بالحروف في رسالة الغفران ليفتح مجالات جديدة للابداع، اتجه الى الغريب من الكلمات رغبة في رضا الله، كما يقول في كتابه «الفصول والغايات» يقول: «علم ربنا ما علم، اني ألفت الكلم، آمل رضاه المسلم، واتقي سخطه المؤلم، فهب لي ما أبلغ به رضاك من الكلم والمعاني الغراب». وترى الباحثة ان غريب أبي العلاء اللغوي قائم على التزام السجع، والتوظيف الادبي للمصطلح العلمي، واستدعاء المهجور من الألفاظ. «ان مبدأ الغرابة عند أبي العلاء هو الذي جعل القارىء يشعر أن ما يكتبه مختلف، اذ يدرك انه امام نص لا يدخل في مألوف ثقافته وما اعتاده من معاني لغته. ومن ثم لا يستطيع أن يتلقى هذا النص تلقيا سلبيا، وانما تلق في حاجة الى تأمل وتأويل (.....) ومن الخطأ أن نقصر غريب أبي العلاء على الكلمات الغريبة وحدها، علينا ان نضم الى غريبه الكلمات المألوفة ايضا، اذ تتغير معانيها في نصه، فالجديد عند أبي العلاء ليس استعمال الكلمات الغريبة، وانما ارساؤه مبدأ الغرابة كاجراء للوعي بمضامين أخرى غير تلك التي ألفناها، ليس في نصه فحسب، بل كذلك في كثير من نصوص الثقافة العربية». كما كان استخدام أبي العلاء لمصطلحات علمي النحو واللغة استخداما بلاغيا في رسالة الغفران ويخلص هذه المصطلحات العلمية من تجريدها ويذيب الفروق بينها كمنطق حاكم للغة وبين الأدب كحساسية خاصة ازاء الوجود».

وتفسر الباحثة حرص أبي العلاء على شرح وتفسير غريبه، بأنه يجعل الامر في غاية الغرابة! فاذا كان قادرا على توصيل افكاره في لغة سهلة فلماذا يبدأ بالالغاز؟ وتورد الباحثة تبريرات بعض الباحثين لهذه الظاهرة، فالبعض يراها نزوعا تعليميا، والدكتور طه حسين يراها حرصا على النفس ووثوقا بها. فالرجل كان لا يحب أن يترك نصوصه ناقصة تحتاج لمن يكملها بالتفسير، كما أنه كان يخشى التأول والكذب عليه، فيعمد الى كلامه فيحيله ويشرح أغراضه فيه. ثم تسوق الباحثة انواع التفسير عند أبي العلاء «من تفسير معجمي، يقوم في سياق النص الادبي بدور هام في الانتقال بالمعنى الاجتماعي المتعارف عليه الى المعنى الرمزي للغة، وتفسير نحوي، ينضوي تحت لواء نظريته المقوضة لايديولوجيا اللغة «فالتفسير النحوي يبين عن تعدد وظائف المعنى الواحد، والتفسير المعجمي يبين عن جدل المعاني في اللفظ الواحد، والنص الادبي يبدو وكأنه اعادة تفسير لنصوص سابقة عليه. وما هي رسالة الغفران ان لم تكن تفسيرا لنص غائب هو نص الرحلة للعالم الآخر. بالتفسير يقاوم ابوالعلاء ثبات النحو كقواعد مجردة، وثبات المعجم كقوائم مطولة تحصي المعاني، وثبات الكلام كايديولوجيا زائفة من أجل تفجير طاقاته الكامنة بما يحافظ على الهوية وينطلق بها نحو الابداع».

وترى الباحثة أن أبا العلاء في جمعه بين الخيال والشرح والاقتباس يقدم نموذجا لانواع الخطاب الثلاثة في الثقافة العربية، فمن خلال الاقتباس يقدم رموزا سابقة عليه، ومن خلال الشرح يقدم منهجا علميا لفك شفرة هذه الرموز «ليتورط من جديد ومن خلال خياله الابداعي في مجاز اشمل هو النص الادبي في مجمله أو رحلة رسالة الغفران. فاذا كانت هذه الرموز اللغوية في الماضي، فالشرح والابداع الادبي هما المستقبل الممكن لها. هكذا يحول أبوالعلاء الحلم الى درس، والفرق في معنى الكلمات الى استغراق في العمل. أبوالعلاء اذن لا يتنكر للرموز اللغوية والدينية السابقة عليه، ولكنه يفض وضوحها الزائف من خلال منهج التحليل اللغوي، ثم نسيج من خيوط متقابلة ومتشابكة ومتميز بعضها عن بعض ـ نوعا من الحوار بين النص ولغته، او بين الكاتب وثقافته، او بين الكلمة ومختلف طبقات المعنى. أما رحلة البدء والمصير فهي تصبح متواليات من الاقتباس من الماضي وتفسيرا لها، واعادة لابداعها تستخلصها كوامن المعنى. فوحدات النص المتقطعة تقوم على لعبة مزدوجة من الاستعادة المستمرة، والتذكر الذي يلم بشتات هذه الوحدات. هكذا لم يقدم ابوالعلاء ـ طيلة الرحلة ـ أي تأويل صريح لرموزه. ولكنه من خلال الشروح خلف لنا منهجا للتفسير يعيننا علة الفهم، لا لنصه فحسب، بل لكل نص نقتبسه او نقرأه او نعيد صياغته. ومن خلال الصياغة الفنية الادبية بعث النصوص السابقة عليه بعثا جديدا تماما».

مؤشرات ما خارج النص

تخالف رسالة الغفران ما عرفه الأدب العربي من رسائل أدبية نثرية. فهي رسالة اخوانية فنية من ناحية (رسالة ابن القارح ورد أبي العلاء

عليهـا) وهي سرد قصصي على مثـال قصـص الامثـال والاخبار والنـوادر وأحاديـث ابن دريد ومقامـات بديع الـزمان والحريري. كما تتصل رسـالة الغفران مـن جانب آخـر بأدب الآخـرة الذي تشكل قصـة الاسراء والمعراج نواته، بـالاضافة الى قصص الـوعاظ والقصص الدينـي والسمعيات في كتب التفاسير. كانت رسالة الغفران اذن استخـداما غير مألوف لسياق المراسلة في الادب العـربي. وهي ايضـا ـ في هـذا السياق ــ لا تقترب من أدب المراسلـة الثقافيـة في الادب الغربي ــ الذي عرف في القـرن الثامـن عشر في انجلترا مع «رواية Pamela لصمويل ريتشاردسون». وانتقل منها الى المانيا وفرنسا، اذ لجأ جان جاك روسو الى شكل الرسـائل المتبادلة بين البطل والبطلة كسرد لاحداث قصته «La Nouvell Heloise»، كما لجأ اليه جوتـه في روايته «آلام فرتـر». وإذا كان ابوالعلاء قد لجأ في رسالة الغفران الى اسلوب المراسلة والحوار المعروف في الثقافة العربية، الا انه اختـار شكلا للحوار غايته كشف الحقيقة، مستفيدا مـن الانجاز العلمي لعلم الكـلام، بعد توظيفه للبحـث عن الحقيقة من خلال دمـج الحوار بالقص مستخدما «ظاهـرة تعدد الاصوات» ومازجا بين طريقـة سقراط في التهكم والتوليد وتبايـن الشخصيات كذوات فاعلة وكـاشفة للحقيقة «فالرسـالة في الحقيقة لا تميط اللثـام عن عقيدة أبي العلاء بشأن آخـرته، ولكنها تشحذ وسـائلنا للتعرف على هذا العـالم كعالم لغوي شديـد التعقيد، علينا أن نعاني حـل رموزه. والسخرية في هـذا النص (رسالة الغفران) ليست تعبيرا عن استهانـة أبي العلاء المعلم بابن القارح كما ردد الكثير من النقاد، ولكنها وليدة ما يظن ابن القارح انه حق يسكن اليه، هذا الاعتقاد الذي تضعـه الاسئلة في النص موضع شك (...) في مثـل هذا السياق وجد أبـو العلاء مبررا للانتقـال بالحوار التعليمـي المتسلط الذي يمثلـه ابن القارح وأمثاله مـن مؤدبي الملوك الى حوار سقراطي بـاحث عن الحقيقة. كما وجد في نشر الرسالة مسوغا للانتقال بالقضايا المطروحة من قبل ابن القارح الى مستوى أعم ومتعدد المستويات والاصوات هو الشكل القصصي».

وتتبع البـاحثة اقسام رسـالة ابن القارح التـي جاءت رسـالة الغفران وكأنها رد عليها، فهي تشتمل على جزء تمهيدي، يليه جزء عن احوال الزنادقة والملحدين في الثقافة العـربية، ثم جزء ثالث عن توبـة ابن القارح وخشيته أن يموت قبل ان تكتب لـه توبة يستحق بها رضوان الله. ورابـع تعطيه الباحثة عنوانا فـرعيا هو «اعتذار وعدوان»، وخـامس تسميه «شيخوخـة وبحث عن سلامة»، يختم بها رسالته.

وعن «فواتح وخواتيم» رسالة الغفران، والتي هي امتداد لتقاليد الكتابة العربية، وقد لعبت دورا في توجيه الفكـر العربي، وفي توثيق النصوص، وقد استخدم ابوالعلاء هذا التقليد في المفتتح والخاتمة للتعبير عن النوايا الغامضة التي يسترهـا الكلام، وان كان معنـاها لا يضيـع ــ في نظر أبي العلاء ــ فهو يسري خفية في لا وعي الامة بتاريخها ومصيرها.

وتقف البـاحثة امـام العنوان: «رسالـة الغفران»، ووظيفتـه المزدوجة، وارتباطه بـالوعي الكتابي لا الشفـاهي وهي ترى أن التمـاهـي والمضاهاة في استكناه مغزى العنوان لا يكشفان عن دلالتـه الخفية البعيدة، محاولة انتهاج منهج خاص بها في تأويـل مغزى العنوان، فهو عندما يبدو وكـأنه معارضة لرسالة الامام الشـافعي في الفقه السني، فالغفران هو حكم اللـه ، وليس بابا من ابـواب الفقه، لان الحكم الفقهي قـد تعارضه المشيئة الالهيـة، كما يحيل عنوان الغفـران ايضا الى الادب الاخروي الاسـلامي، ولكنه يخالفـه «وطلب الغفران في نظر أبي العلاء ليس رهين ارتكـاب ذنب معين، يستجدي المذنب في اعقابـه غفران اللـه، ولكن طلب الغفـران الالهي واجب على الانسـان بما هو كذلك، سـواء ارتكب ذنبا ام لم يرتكب، ولعـل أبا العلاء عندمـا بدأ رحلته في العالم الآخر مـن منطقة الاعراف يريـد أن يشير الى الشرط الاول لكل انسان، حيث يستقرىء دائما في منطقة البين بين حتى يبت غفران الله في أمره».

ويرى أبوالعلاء ان طلب المغفرة قد يكـون انتكاسا مرضيا لذات المرض الذي خرج آدم على اثره مـن الجنة، كما قد يكون طلب المغفرة وعيـا بالعيوب ومحاولة للسيطرة عليهـا يشوبها القلق والجهاد. وعلى هـذين المعنيين تقوم رسالة الغفران: المعنـى الاول ظاهر يتمثل في الغفران الذي يحصـل عليه ابن القارح بمقتضى صك التوبة الذي منحه لـه قاضي حلب، وشفاعة أهل البيت. والمعنى الثاني خفي يدلنا عليه التساؤل المستمـر في الرسالة عما غفر به لأهل الجنـة. وكأن هـذا السـؤال يوقـف دائما تلقينـا المنفعـل للنص، وتماهينـا بشخصياتـه الناعمة بالغفـران ليسلمنا الى وعي جـديد بالعنوان وبـالنص وبمفهوم الغفران، لا كحال يرجى به نعيم النفس وعذاب الآخرين، ولكن حال أدعى الى التقوى والتساؤل والمسؤولية والتسامح والتجديد.

الرحلة الى العالم الآخر

اختارت الباحثة مصطلح «الرحلة الى العالم الآخر» لسببين:

أولهما: اتساع معـاني ألفاظه في المعجـم العربي بما يتيح انطبـاقها على معاني هذا الادب، كما تمثل في مختلف مصادره الثقـافية، والثاني: صلاحية هـذا المصطلـح لاحتـواء التنوع الشكلي لهذه النصـوص وبعبـارة أوضـح يستدعي لفـظ «الرحلة» في لغتنا العـربية معاني: الموت، والنهايـة، والمغايرة والارجاء والخروج مـن حدود الـذات، وهذه كلها معـان يستوعبهـا الحقل الدلالي الواسع لنصـوص هذا النوع الادبي. فمن هذه الرحـلات ما يتم أثناء الحياة كـرحلة «اخنوخ» في الاسفار الخفيـة، او ملحمة جلجامش، او حـديث الاسراء والمعراج، ومنها ما يتم بعد الموت، كما هو الحال في «كتاب الموتى» عند المصريين القدماء، كما يشمـل هذا المصطلح انواعا عـدة من الأدب الاخروي، كالرحلة الدورية الى العالم الآخـر في النصوص المصرية القديمة، او الرحلات الفردية في الاساطير اليونانية التـي لم تعرف فكرة البعث الجماعي او كوارث نهاية العالم، أوتلك التي تبشر بيوم القيامة كرؤيا يوحنا في الانجيل. والرحلة الى العالم الآخر ـ في اطـارها المجرد ـ هي انتقال من عـالم الاحياء الى عالم ما بعد الموت، وسواء كان هذا الانتقال وحيـا او رؤيا او خيالا او واقعا، بالروح او الجسد. وتتميـز نصوص هـذا الادب الاخروي بتركيبهـا لعدة مـوتيفات تنتقل دوما من دين الى آخر ومن عصر الى آخر، كما تتميز نصوص هذا الادب بتنوع أشكالها، كما تفرض علينا معظم هذه النصوص استحالة تعيين النص الاصلي «وذلك لتعقد عملية نقل الروايـة، ولتعدد نماذجها المحتملة، ومصادر النص، وتعدد نسخها واختلافها، وكثـرة الايجازات المقدمة لها، والتعديلات المدخلة عليها، واعادة صياغتها، اي كـل ما يشكل تطور النص وتحولاته على مر القرون، لقد ازدهر أدب الرحلة الى العالم الآخر في العصور الوسطى، فهو كما يرى بعض الباحثين يظهـر في فترات الازمات التي تمر بها الشعوب، كما يرجـع ازدهاره باحثون آخـرون الى فترات الرخاء مثلما حدث في ايطـاليا في بدايـات العصور الوسطى «فـالأدب الاخروي في هذا الاطار يعـد تعبيرا عن

الرغبة في طفرة جماعية جديدة، في سماء جديدة وارض جديدة، كما انه يشكل نوعا من المعارضة للتقاليد الكنسية الصارمة».

وتلاحظ الباحثة ان ثقافتنا العربيـة قد خلت من الدراسات التي تتبعت هذا النوع الادبي. ورغم اعترافها بصعوبة القيام بالاحصاء والدرس الشامل لهذه النصوص، الا انها تلقـي نظرة مجملة على هـذا الادب في تراثنا مـرجعة ازدهاره الى فترة متـأخرة عن عصر النبوة، عنـدما انقسم المسلمـون الى فرق ومدارس متنافسة، وملل ونحل كل منهـا يلقي بالفرق الاخرى الى النار «كما تزايدت اخبار الاخرويات في كتب التفاسير ـ المتأخرة عن عصر النبوة ـ حول الآيات الخاصـة بالجنـة والنار في القرآن الكـريم» حتـى أطلق عليهـا بعض المفسرين «الاسرائيليات»، لما انطوت عليه من مبالغات قد تعزى الى الاخرويات اليهوديـة بأكثـر مما تعزى الى التفسير اللغـوي للآيات القـرآنية او حـديث الاسراء والمعراج. وفي كتـب الاحاديـث نجد نسخـا مختلفة لحديـث الاسراء والمعراج، حتى ان حديـث ابن عباس الذي يعد من اوائل الـرواة عن الرسول صلى الله عليه وسلـم قد تضخم ليصل الى سـت واربعين صفحة في النسخة التي يتداولها العامة في مصر. ثم تشير البـاحثة الى بعض نصوص هذا الادب الاخروي في الثقافة العربية في العصر الـوسيط، لتخلص الى نتيجة هي ان هذا الادب كان لازمـا للفقهاء لتحديـد مصائر النـاس ثوابا او عقـابا، كما اتخذه المتصوفة مادة لاعـلاء شأن العلم اللدني في مقابل العلـم الشرعي. وجعل منه الفلاسفة مـادة لاعلاء شأن العقل في مقابـل النقل. ووجد الوعـاظ فيه مادة تعليمية، كما وجـد القصاص فيه مادة تـرفيهية، ولعل ابا العـلاء قد اراد ان ينقل بهذا التراث المتعدد الاوجـه نقلة جديدة في «رسالة الغفـران» حيث جعل الخطيئة ميراثا مشتركا بين الجميع. وأدب الرحلـة الى العالم الآخر ليس وقفا على ثقافـة انسانية دون اخـرى، كما انه ليس وقفـا على فترات الازمات دون فترات الازدهـار. ولكنه يتخـذ شكلا مختلفـا مـن عصر لآخر، فـاذا كانـت الكوميديـا الالهية لدانتي في القـرن الرابع عشر، ورسالـة الغفران للمعري في القرن الحادي عشر هما أروع ما وصل اليه هـذا الادب في العصور الوسطى، وان كانـت النصوص الاخـروية الاخـرى في تلك العصـور قد التـزمت بهذا السياق، فان الاعمال الادبيـة التي استلهمت موتيفـات العالم الآخر في العصر الحديـث، اتخذت أبعادا نفسيـة جـديدة، مثـل: الفـردوس المفقود لملتـون، وفاوسـت لجوته، وتـرجمة الشيطان للعقـاد، وملحمة شـاطىء الاعـراف للهمشري، ولم يعد العـالم الآخر في عصرنـا الحديث رمزا شعـريا بـل واقعا لغويا. فالآخرة بالنسبة لانسان العصر الحديث ـ كما يقول جاك فرنون ـ هي الحرب النووية «وفي هـذا الاطار لم يعد الانسان معتمدا على نـار الله ليحرق العالم. ولكـن يمكنه ان يعتمـد على نفسه ليفعـل ذلك» وهنـاك فروق هـامة يختلف فيها ظرفنا الاخروي الراهـن عن اخرويات التراث «ومنها اننا اذا كنا نعتمد على رحمة الله من قبل، فمن المجـازفة المراهنة على حكمة الانسان الآن. ومنها ان الاخـرويات الادبية لها ميزة تخيـل أرض جديدة وسماء جـديدة، وهذا ما لا ننتظره الآن من هذه الحرب التي تتربص بنا لتفنينا جميعا، كما اننا لـن نستطيع بمـوجب هـذه الحرب ان نميز بين الصـالحين والآثمين، او بين الخير والشر، فالعذاب والموت مـآل الجميع، والقاتل والقتيـل كلاهما في النار. ولم تعد سياسة الردع الاخلاقي ـــ التي كانت تهدف اليها الاساطير ـ تجدي في ظرفنا الـراهن». ان مطاردة القتل العبثـي للانسان ما زالـت مستمرة منذ جـريمة القتـل الاولى وحتى الحروب الحديثـة، وازاء هذه الـدراما البشريـة يحاول الانسان الخروج التـام من الكرة الارضية؛ امـا بتدميرها نـوويا، او بالسفـر الى كواكب اخرى، وفي هـذا الاطار نشأت قصص التصـور العلمي، استجابة للوضع الاجتماعي القائم من ناحية، وتحررا منه من ناحية اخرى. «وهكذا نرى أن الخيال الادبي والخيال العلمـي يتضافران على تصور نهاية للكون ولمستقبل الانسان فيما بعد النهاية. وفيها تتخذ موتيفات أدب الرحلة للعالم الآخر ابعـادا متعددة. فتدمير الكون قـد يتم بارادة الله تعـالى. او بيد الانسان، او وفق كارثة طبيعية. وآمال البقاء تتمثل طورا في الصلاح الديني، وطورا في ضرورة الاتفاق بين الامم، او الرحيل الى الكواكب الاخرى، او دعم التقدم البيولـوجي والتكنولوجـي حتى يتمكن الانسان مـن استبقاء نسخة دائمة من شخصـه لا تفنى بفناء مادة الكون. وفي كل الاحـوال يعتمد البقاء على نوع مـن المعرفـة: معرفة الخير مـن الشر في القصص الادبي، والمعـرفة العلمية في قصص الخيال العلمي. ولكن بقاء الفاضل في الادب قد يصبح بقاء مالك التكنولوجيا في مجال الخيال العلمي».

وتقسم الباحثة أدب الرحلـة الى العالم الآخر الى أدب اسطوري وديني وانساني، غير مهملة الجانـب التاريخي لهذا النوع الادبي، لكنها تـولي اللغة وعلاقتهـا بالرمز الاهميـة الاولى.. والنصوص الاسطورية هـي النصوص المصادر بـالنسبة لرسالـة الغفران، ورحلة القـديس براندان. وتتمثـل هذه النصوص في الادب الجنـائزي المصري القديم، وملحمة جلجـامش في الادب الاشوري البابلي، وبعض الاساطير اليونانية».

اما النصـوص الدينية وهي مـا تعده الباحثة نصـوصا عليا لرسـالة الغفران ورحلة القـديس براندان، اذ ان عـلاقة النصين بالنصوص الـدينية علاقة مبـاشرة، بينما علاقتهما بالنصوص الاسطورية عـلاقة غير مباشرة. وتتمثل النصوص الدينية في القرآن الكريم وحديث الاسراء والمعراج كنصين رئيسيين يشكلان مفهوم العـالم الآخر في الاسلام. وفي المسيحية تعـد رؤيا القديس يـوحنا هي المصدر الاسـاسي لتصور العالم الآخر. امـا في اليهودية فتشكل اسفار الانبياء حزقيال ودانيال واخنـوخ العلامات الرئيسية لتصور العالم الآخر.. أمـا النصوص الانسانية التي ينتمي اليهـا نص الغفران لأبي العلاء ونص القـديس براندان، فهـي نصوص تنسب الى مؤلـف بعينه، كما تستلهم النصوص السابقة عليها او المعاصرة لها.

السؤال الرئيسي

والسؤال الـرئيسي الذي حـاولت البـاحثة الاجـابة عليـه، على امتداد خمسمائة وسبع وثلاثين صفحة من القطع الكبير، ورجعت بشأنه الى مائتين وعشرين مصدرا ومـرجعا عربيا ومترجما الى العربية واجنبيـا، في مقدمتها الكتب المقـدسة: القرآن الكـريم، والكتاب المقدس بعهـديه القديـم والجديد، والاسفار المحذوفة، اضافة الى الاساطير المصرية القديمة والبابلية الاشورية واليونانية والفارسية، والملاحم والمعاجم، ودوائر المعارف ... الخ.

هذا السؤال هـو: ما الذي كان يعنيـه ابو العلاء برسـالة الغفران؟! وفي اطار محاولة الباحثـة الاجابة عن هذا السؤال الرئيسي اعـادت قراءة رسالة الغفران «بـوصفها نصا ادبيا متكـاملا، من خـلال علاقتها بمجمل الثقـافة العربية، وأدب أبي العـلاء وفلسفته في اللغة والدين والاخلاق. ممـا يتيح لنا فهمها ومقارنتهـا بغيرها في الآداب العالمية»، ثم دراسة نـص الغفران دراسة مقارنة بـالجنة الارضية للقديس براندان والتي كـانت متداولة شفـاهة في

اوروبا في نهاية القرن السادس الميلادي، ثم دونت في اوائل القرن الثاني عشر الميلادي، ثـم ترجمت بعد ذلك الى مختلـف اللغات الاوروبية حتـى اصبحت جزءا رئيسيـا من الفلكلور الاوروبي، وترجمت البـاحثة ـ لاول مرة ــ نص الرحلة الى العـربية. وقد كان لرحلة القـديس براندان أهمية خـاصة في تراث العصور الوسطى الاوروبية لجعلها ما بين المغـامرة والحلم. وتعتقد الباحثة اضافة الى هـذا السبب، أن اهمية رحلة القديس براندان في التراث الاوروبي الوسيـط، جاءت ايضـا من المزج بين مـوتيفات الادب الاخـروي المسيحي، وموتيفات الادب الشعبي البحري الايرلندي «وبذلـك كانت الرحلة تأكيدا من ناحية على الطـابع الديني او المطلق للـرحلة وخروجا عليـه في ذات الوقت الى عالم الواقع المتحقق. وبعبارة اخرى كانت رحلـة براندان قراءة جديدة للرمز الاخروي المسيحـي. قراءة تستبطنه معنـى كامنا وجـديدا. فلم تكـن رؤية براندان للجنة المخصصـة للقديسين رؤية تقليدية بالمعنـى المتفق عليه، فهي ليست انتقالا تاما من عالم الاحياء الى عـالم الاموات. اذ ابحر براندان ورفاقه من الرهبان للبحث عن الجنة المعـدة لهم فيما بعد الموت، تلك الجنة التي طرد منها آدم، وها هم يصلـون اليها، وهم على قيد الحياة (...) وقد بلـغ من تأثير هـذه الرحلـة انها سيطرت على الجغـرافيـا في العصور الـوسطى، فـالجزر الاسطورية لبراندان كانت مسجلة على الخرائط الجغرافية حتى القرن الثامن عشر الميلادي، كما نجـد عند الجغـرافي العربي المشهـور الادريسي، في القرن الثاني عشر ، ذكـر لهذه الجزر عندمـا تحدث عن جـزيرة الخراف وجـزيرة العصافير، كما لو كانت جزرا حقيقية موجودة بالفعل.

وقد اتبعـت الباحثة ــ في سبيل الاجابـة على السؤال الرئيسي ــ منهجا يؤكـد على ضرورة الانتقال من التنـاول النقدي لأدب أبي العـلاء الى التناول التأويلي له، مما يسمح بالوقوف على المعنى الكامن في رسالة الغفران. يدفعها الى ذلك ارادة فهم النص لا الحكم عليه. لقد خضـع نص ابي العلاء في القراءات المتراكمة له قديما وحديثا لمناهج نقـدية لم تعول على فهم النص في كليته. وقد أفادت البـاحثة ــ كما تقول ــ مـن مجموع الآراء النقديـة التي تنـاوبت على دراسة النص العلائي «كمعين على فهم النص اكثر مما هي احكام ملازمة له».

وقد أعادت ـ وفـق منهج التأويل الذي اختارتـه ـ النظر الى فلسفة أبي العلاء في اللغة والادب والـدين. وقد وصلت البـاحثة بدراستها لمفـاهيم أبي العلاء عن الله والنفس والدين بحثا عن منظومة فكرية متكاملة لقراءة رسالة الغفران. هذه المنظومة التي تنطلق ـ في رأي الباحثة ـ مما أسمته «لزومية أبي العلاء»، والتي اتخذت طابعـا لغويا، كما اتخذت طابعا دينيا معـرفيا. وصلت الباحثـة الى ان السعي لـلآخرة عند أبي العـلاء «يقوم على عـلاقة الجدل بين اجتهاد العقل والضمير والاعتبـار لواقع مصالح الامـة، يؤسس بذلـك لدين التقوى، ويعادل بينه وبين الدرس اللغوي والابـداع الادبي، وهو بذلك يتميز عن معـاصريه من الجهتين: العلميـة والروحيـة ، اذ أصبح مثل هـذا الدرس درسا مـوضوعيـا يعتمد على معطيات اللغـة نفسها بـأكثر ممـا يعتمد على المصالح المرجوة من تفسير النص لصـالح فئة دون أخرى، كما ان نتائج هذا الدرس اللغـوي غير معروفة سلفـا، اذ تعتمد فقط على جهـد التفسير والفهم للغة. وجهد تتبع واقع تغير دلالاتها واستخدامـاتها عبر التاريخ، وهو جهد لا يصل بـه المجتهد الى اليقين، بقدر ما يهذب نفسـه من خلال حركـة الاجتهاد ذاتها. كذلك هو الابداع الادبي عنـد أبي العلاء، فهو لا يسير على شبيه، ويعيد قراءة النصوص السابقة عليه من خلال تقديمه لمجاز جديد فاتحا بذلك أبوابا لا نهائية من ثراء المعنى».

وقد ترجمت البـاحثة ـ كما أسلفنا ـ نـص رحلة القديس بـراندان لكي تكتمل مقومات المقارنة بين نصين من نصوص أدب الرحلة الى العالم الآخر في العصور الوسطى، واحد ينتمي الى الثقافة العربية الاسلامية. والثاني ينتمي الى الثقافة الاوروبية المسيحية. ويقوم منهج المقارنـة ـ عند الباحثة ـ على بعد تاريخي يستـدعي الآثار المباشرة وغير المبـاشرة لنصوص الرحلـة الى العالم الآخـر السابقـة على النصين، وافتراض بناء عـام ينتظمها يقـوم على محاور ثلاثـة هي: البنـاء العام للرحلـة، والشخصيات، والمحـاكمة، وخلصـت من مقارنتهـا للنصين الى ان: «كل ثقـافة تصنـع تاريخهـا وفق تلـك (الرحلـة المؤسسة) ذلـك ان مفاهيم الحيـاة والموت والمحاكمـة التي تشكل القضـايا الرئيسية للرحلة، هي بدورها حوافـز للفعل، ومكونات لنظام القيم في الثقافة المعنية. ولكن دينامية هذه الحركة وهذه القيم او عقمها تعتمد الى حد كبير على الطابع الادبي لهذه النصـوص، فالنص الأدبي متصل بمجتمعـه ومغير له في آن، وهو ذو طابع قومي وعالمي، وحامل لخطاب ايديولوجي وتأويلي معا».

لقد بـدت رسالة الغفران مـن خلال الدراسـة المقارنة التي قـامت بها الباحثة «نصا مـن أروع نصوص الآداب العالمية الخاصة بالـرحلة الى العالم الآخر، ونموذجـا لأرقى ما وصلت اليه الحضارة الاسـلامية على المستويين الشكلي والمضموني». فقد تميز البناء الفني لرسالة الغفران بالتعقيد والحداثة وبتعـدد الشخصيات والاصـوات والمشاهـد، وبتنوع أشكـال الخطاب مـن مفارقة وسخرية وتفسير واقتبـاس ووصف وانفتاح على نهايات متعددة بما يتيح مساحة أوسع لجهد القراءة ومشاركة القارىء في صياغة المعنى.

كما كانت رسالـة الغفران على مستوى المضمون ـ النص الـوحيد الذي ساوى بين جميع الاديان، كما ساوى بين سكان الجنة والنار، لتبدأ الجنة من منطقة وسطى بين الخطيئة والسبل المختلفة لتجاوزها.

كما كانت رسالة الغفران النص الأخـروي الوحيد الذي قدم نقدا لاذعا للذات وللثقافة الاسلامية، في ذات الوقـت الذي لم يكتف فيه بالتقويض وانما بإعادة البناء، في ارادة عنيدة للتحول بالخطيئة الاصلية الى فعل ثقافي ممثلا في الابداع والقراءة المتجـددة دائما. وبذلك لا تقدم الغفران لنا محاكـاة ساخرة للعالم الآخر، وانما هـي في جوهرها سخـرية من الوعـي الزائف بهذا العالم، ومحاكاة جادة لمضمون اسراء ومعراج الرسـول صلى الله عليه وسلم القائم على شحذ المعـرفة والضمير، ومن هـذا المنظور فـرسالة الغفـران ليست الا تراجيديا منظور اليها من الخلف».!

واذا كانـت الدكتورة منـى محمد طلبة قـد وجهت في خاتمة رسـالتها التحية لمفكـرنا العظيم أبي العـلاء المعري لجهوده الابـداعية العاليـة، والتي تهيب بنا أن نتجاوزها، وان نبذل قصارى جهـدنا من أجل القيم الانسانية في ذاتها. فلتسمح لي، في ختام عـرضي لرسالتها الفنية بالابـداع البحثي والعمل الجاد والمجهد، ان أوجـه اليها التحية مـن أجل هـذا كله، وانتظارا لأبحـاثها القادمة وقراءتها الـذكية في ثقافتنا العربية الاسلاميـة، آملا أن يقرأ المثقفون رسالتها عن «أدب الرحلة الى العالم الآخر» مطبـوعة قريبا، لكي يزدادوا يقينا بانتمائهـم الى واحدة من أغنـى الثقافات العـالمية في العصر الوسيـط، ولكي تشحذ هممهم مبدعين وباحثين لوصل مـا انقطع بيننا وبين ثقافتنا ليضيفوا الى منظومة الثقافة العالمية المزيد من الغنى والتنوع المبدع.

يجمع عدد كبير من الباحثين في العلوم الانسانية على أن مصطلح الايديولوجيا لا يتجاوز في نشأته واستخدامه المائتي عام، على اعتبار أنه ظهر لأول مرة في مؤلفات المفكر الفرنسي إنطوان دي ترسي (Antoine Destutt de Tracy) في نهاية القرن الثامن عشر. لكن على الرغم من ذلك شغل المصطلح اهتمام عدد كبير من الباحثين والمفكرين في مختلف مجالات العلم والفكر، الأمر الذي تطور بمرور الزمن مما ساعد على «تعويم» استخدام المصطلح بل التعسف أحيانا كثيرة في طرحه وتناوله. يطرح هذا المقال نقطة أساسية تتعلق بمصطلح الأيديولوجيا في نشأته الأولى من المنظورين الغربي والعربي وتلك التطورات، أو لنقل نقاط التحول أو التحوير التي مر بها المصطلح.

الأيديولوجيا : المصطلح الشائك

بين حقيقة الاصطلاح وتعسف الاستخدام

عبدالله الكندي *

يعود الفضل في نشأة واستخدام مصطلح الأيديولوجيا الى المفكر الفرنسي انطوان دي ترسي وذلك في نهاية القرن الثامن عشر (١٧٩٧) ودي ترسي كان يقصد بـ«علم الأفكار Science of ideas»، ذلك المنهج الجديد الذي يمكن من خلاله التوصل الى الحقيقة اعتمادا على التفكير والتحليل وبالتالي القضاء على الأوهام والمبررات الميتافيزيقية في تفسير الظواهر. ويبدو واضحا أن هذا الفيلسوف الفرنسي عندما بدأ في تأسيس علم الأفكار / الأيديولوجيا التزم بالمعنى اللغوي المقابل للمصطلح وضمنه نظاما متكاملا من الخطوات المنهجية يتم الاعتماد عليها في الوصول الى الحقيقة «الكلية» مستبعدا كل التبريرات التي يصنعها البشر أنفسهم فيستغنون بما يملكون من تفسيرات جاهزة للظواهر عن دراستها وفحصها بشكل متعمق يصل الى اجابات جديدة وأسئلة أخرى.

ودي تريسي كان يأمل من خلال تأسيس هذا العلم الجديد إحداث ثورة فكرية وعلمية ينقل بها المجتمع الفرنسي خاصة من مرحلة التجمد الفكري والتخلف العلمي التي سبقت الثورة الفرنسية. ثم بدأ باتخاذ خطوات عملية في سبيل إقناع المجتمع بضرورة الالتفات الى المنهج الجديد في المعرفة «الايديولوجيا» فأسس مع زملائه وتابعيه المعهد الفرنسي للتربية كما طالب يومها بتغيير النظام التربوي بشكل كامل في فرنسا وإذا كان الفضل يعود الى انطوان دي تريسي في تسمية هذا المنهج العلمي في التفكير بـ «الايديولوجيا أو علم الأفكار» فإنه لم يكن الأول في استخدام مضمون المنهج ذاته ووسائله في تقصي الحقيقة. وفي هذا الصدد سجل عدد من الباحثين في مجال العلوم الاجتماعية امثال جورج لارين Goreg Larrin (1979)، وديفيد ماكليلان David Mclellan (1995)[١] اشارات مبكرة تعود الى القرن الخامس عشر الميلادي تفيد استخدام ذات المنهج الذي تحدث عنه دي تريسي فيما بعد. يشير جورج لارين في كتابه مفاهيم الايديولوجيا (1979)، ان الفيلسوف الايطالي ميكيافلي سجل اشارات متقدمة فيما يخص اعتماد منهج علمي منظم في التقصي والملاحظة بحثا عن المعرفة، ويدعم لارين رأيه ذلك بملاحظات استقرأها من فكر ميكيافلي وفلسفته، خاصة تلك التي سجلها في كتابه «الامير»، تتصل بالممارسات السياسية، علاقة الدين بالسلطة واستخدام القوة لفرض السلطة الى درجة ان ميكيافلي يؤكد في القضية الاخيرة على ضرورة وجود القوة الى جانب السلطة واذا لم تكن تلك القوة فعلية، يكفي لمن يملك السلطة ان يتظاهر بها.

وبعد ميكيافلي جاء المفكر الانجليزي فرانسيس بيكون في القرن السادس عشر مؤسسا للمنهج الاستقراء العلمي والذي اقامه على فكرة الاسباب والمسببات او ان المقدمات تقود الى نتائج بناء على الملاحظة الحسية. وعلى الرغم من اعترافه بوجود عدد من الاوهام (idols) تحول بين الانسان وادراك الحقيقة وهي وهم القبيلة او الجماعة، وهم الكهف، وهم السوق ووهم المسرح الا انه يعول كثيرا على المنهج العلمي الجديد الذي جاء به في القضاء على تلك الاوهام والوصول الى الحقيقة، ومنهج بيكون وتأثيره على الفكر الاوروبي وفلاسفة عصر التنوير فيما بعد كان واضحا وقويا، لكن في الوقت الذي توقف عنده بيكون عند بعض الظواهر ممتنعا عن تفسيرها معلقا اسبابها في الميتافيزيقا، جاء بعده عدد من فلاسفة عصر التنوير من الذين تأثروا بفكره وبفلسفته لكنهم لم يتوقفوا للاحتكام الى الميتافيزيقا للاحجام عن تفسير الظواهر التي توقف عندها بيكون.

يقرر عبدالله العروي في كتابه مفهوم الايديولوجيا (1993)[٢] أن مصطلح الايديولوجيا نشأ في ظروف معينة وبالتالي لابد من الفصل بين عصر ما قبل «الادلوجة» وعصر «الادلوجة» [٣]. ففي عصر ما قبل الادلوجة، يدلل العروي بالفلسفة اليونانية على اهتمامها بالبحث عن

★ كاتب من سلطنة عمان.

مبررات تفسر للانسان ذلك التناقض المحتوم بين الفكر والواقع. يقول العروي: «ان الواقع، حسب الفلسفة اليونانية السقراطية، ثابت قار، والحقيقة واحدة، والكون متجانس دائم، الانسان قسم من الكون المتجانس، وجدانه مرآة تعكس ذلك التجانس الذي هو عنوان الكمال والجمال» (العروي، 1993: 18).

وتبعا لذلك فان اي انسان يطلق فكرا او فعلا غير مطابق لقانون الواقع فلا يخلو من انه مصاب بعطب في الحواس او خلل في العقل او ان قوة خارجية قاهرة تتعمد ايقاعه في الخطأ او المحظور. ويشير العروي الى ان التجربة الاسلامية قد شهدت ايضا مفارقة الفكر للواقع، عندما نشأت الفرق الاسلامية واولت القرآن الكريم تأويلات مختلفة بل ومتضاربة ايضا. تلك القضية ما تزال تدرس الى اليوم من عدة جوانب فكرية وفلسفية بل ولغوية ايضا بدءا من رواد الفلسفة الاسلامية كالغزالي وابن سيناء وابن رشد والكندي، ثم فلاسفة مشروع الاصلاح الديني والفكري في العالم الاسلامي كمحمد عبده والكواكبي والافغاني، واخيرا في الوقت الراهن، بعض الجهود التي قدمها محمد اركون في قراءة الفكر الاسلامي بالاضافة الى حسن حنفي من جانب فلسفي ونصر حامد ابوزيد من جانب لغوي.

ويدلل العروي على قضية البحث عن المبررات لتفسير الظواهر في التجربة الاسلامية بتفسير الغزالي للعلة الحقيقية للخلاف بين الفرق الاسلامية بأنها مجرد أفكار نابعة من وحي الشيطان وتصبح كل الاسباب الحسية او العقلية الاخرى اسبابا ثانوية او حتى لا صلة لها في الاساس، ويعلق العروي على تفسير الغزالي بأنه يتضمن ملاحظات جديدة وقيمة حول اسباب التعصب الفكري ملاحظات تفوق حتى ما اورده الفلاسفة الافلاطونيون في بعض قضاياهم، ورغم ان الغزالي قد تجاوز الحكم على الافكار في اطار الصواب والخطأ او في اطار الفضيلة والرذيلة الا انه لم يصل الى تمثل مفهوم الايديولوجيا «علم الافكار» بسبب فرضية الشيطان التي كانت تمده بتفسير جاهز للاعوجاج الفكري.

لقد كان انطوان دي ترسي وهو يؤسس في نهاية القرن الثامن عشر علم الافكار يطمح ان يصبح هذا العلم الارضية التي تنطلق منها العلوم الاخرى وتستفيد. الامر الذي يوضح لنا المعنى الايجابي الذي يرمي اليه استخدام المصطلح في نشأته الاولى. لكن ذلك المعنى الذي رمى اليه الفيلسوف الفرنسي دي ترسي وهو يؤسس لعلم الافكار تطور تدريجيا في المعنى والاستخدام بشكل سلبي. في فرنسا أسس دي ترسي هذا العلم بهدف القضاء على الخرافات والاوهام وانتشال المجتمع الفرنسي من جمود وتخلف فكري باستخدام منهج علمي يبحث عن الحقيقة، وفي فرنسا ايضا نسف نابليون بونابرت، الذي كان يومها العضو الفخري لمعهد فرنسا الذي أسسه دي ترسي، هذا المعنى عندما انسحب من موسكو مضطرا وعاد ليصف رفقاءه في ذلك المعهد بأنهم «نظريون» «ايديولوجيون» لا يدركون من القضايا الا جانبها النظري فقط دونما التفات او اهتمام بالجوانب العملية خاصة في مجال السياسة. ويشير ديفيد ماكليلان (David Mclellan) (1995) [٤] ان مصطلح الايديولوجيا في توظيفه واستخدامه اصبح اكثر أهمية بعد الحرب العالمية الثانية، حيث استخدم المصطلح لوصف النازية والشيوعية والثورة الثقافية بل حتى حركات التحرر الوطني لدول العالم الثالث بأنها حركات ايديولوجية في افكارها واهدافها. وبطبيعة الحال كان استخدام مصطلح ايديولوجيا لوصف تلك الحركات يتخذ طابعا سلبيا.

في الوقت الذي يمثل فيه استخدام نابليون بونابرت مصطلح الايديولوجيا نقطة تحول أساسية في تاريخ هذا المصطلح وفي توظيفه بشكل مضاد لمعناه الحقيقي عندما أسسه دي ترسي، فان عصر التنوير في اوروبا (القرن السادس عشر)، زاد من عمق المشكلة واصبحت كلمة ايديولوجيا في السياق العام للحديث وهما يجب توضيحه وشرحه، بعد ان كان يهدف الى الوصول الى الحقيقة بغض النظر عن الاوهام التي تحول دون ذلك. لقد كان عصر التنوير في اوروبا وتحديدا في فرنسا الفترة التي عاد فيها المفكرون الفرنسيون الى المطالبة بحرية التفكير، وهي ذات الفترة التي شهدت جذوة الصراع بين الكنيسة والفلاسفة، فمن وجهة نظر بعض رجال الدين في اوروبا في تلك الفترة كانت الفلسفة طريقة خيالية وغير شرعية في التفكير، وفي المقابل كانت الكنيسة في اذهان الفلاسفة تمثل الخطر الحقيقي على بني البشر. لقد كان واضحا كم كانت قوية تلك المواجهة بين الفلاسفة والكنيسة، فرجال الكنيسة عملوا على الحد من انتشار ذلك النوع من التفكير (الفلسفة) على اعتبار ان الفلاسفة ادوات يستخدمها الشيطان ضد البشر، وفي المقابل كان مفكرو عصر التنوير يرون في التربية المخرج الوحيد للتخلص من تضليل الكنيسة وسلطة رجال الدين.

تعريف الأيديولوجيا

أما فيما يخص قضية تعريف الايديولوجيا، فهناك العديد من المحاولات التي تتعرض للمفهوم من جوانب عدة. والملاحظة التي سجلتها من بعض المصادر في المجال ان هناك ما يشبه الاجماع بين عدد من الباحثين لتعريف الايديولوجيا بأنها نظام شامل من المفاهيم والمعتقدات يميز سلوك ومواقف وآراء جماعة او حتى فرد من الناس.(٥) مع الاعتراف ببعض الاستثناءات فان تلك المصادر تقدم الايديولوجيا كمصطلح عام دون شرح او تحليل السياق التاريخي او الفلسفي الذي نشأ في ظله المفهوم. وفي هذا الشأن يصنف ديفيد ماكليلان (1995) محاولات تعريف الباحثين لمصطلح الايديولوجيا الى قسمين اساسيين: يرتبط القسم الاول بنظرية المذهب العقلي (العقل اسمى الحواس ومستقل عنها وهو ذاته مصدر المعرفة)، وهو الخط الذي رسمه دي ترسي ورفقاؤه في معهد فرنسا للتربية وهم يؤسسون علم الافكار. يركز هذا القسم من التعريفات منذ بدايته مرورا بالمدارس والمذاهب الفلسفية والفكرية على ربط الايديولوجيا بالحقيقة. القسم الثاني من تعريفات الايديولوجيا ينتمي الى المدرسة الالمانية، حيث تأسس على فكر كارل ماركس. ومصطلح الايديولوجيا هنا لا يرتبط بالحقيقة او يبحث عنها، بل انه يصنع حقيقته لوحده. لقد كانت المدرسة الالمانية في تأكيدها على ان مصطلح الايديولوجيا يصنع حقيقته اقوى في التأثير والانتشار. يشير (Plamenatz) 1970 [٦]، الى ان الفلاسفة الالمان وعلى رأسهم ماركس اول من استخدم مصطلح الايديولوجيا لوصف الافكار والاتجاهات التي تصف الجماعات. ويذهب هذا الباحث الى اكثر من ذلك بأن يتهم ماركس بأنه أسس لنوع من سوء الاستخدام او التوظيف لمصطلح الايديولوجيا.

اما تعريف الايديولوجيا حسب رأي الكاتب لهذا المقال، فسوف احدده في الخاتمة بعد مناقشة وعرض تعريفين لمصطلح الايديولوجيا والحديث عنها من المنظور العربي. التعريف الاول ينتمي للموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (international Encyclopaedia Social Sciences) 1968 [٧] التي حددت اربعة معان تستخدم للاشارة الى مصطلح الايديولوجيا. تلك المعاني هي:

١ـالاستيعابات ، النظريات والاهداف المتحدة التي تتضمن برنامجا اجتماعيا ـ سياسيا. ٢ـ البرنامج الاجتماعي ـ السياسي او الفلسفي المتطرف الذي ينبني ككل او كجزء على قواعد تصورية افتراضية او وهمية. ٣ـ الافكار او التصورات المنتقاة او المزيفة التي تستخدم في الدفاع عن النظام الاجتماعي للعصر الراهن. ٤ـ الايديولوجيا تتضمن مجموعة من الافكار المنتقاة او المزورة عن النظام الاجتماعي او طبقة اجتماعية منه وذلك حين تقدم هذه الافكار كحقائق. كما أن تلك الافكار المنتقاة تحمل بدرجات متفاوتة تقييما لتلك الحقائق. (ص٧٦ـ٧٧).

ويبدو واضحا ان التعريف او المعاني السابقة لمصطلح الايديولوجيا تنتمي الى الجذور الالمانية كما اشرنا اليها سابقا. ذلك التعريف يعود الى كارل ماركس الذي يرى الايديولوجيا بانها (نظام زائف من المفاهيم السياسية والاجتماعية والاخلاقية التي توظف وتستخدم لخدمة مصالح قوى السلطة والسيطرة، في مقابل ذلك وبشكل مختلف بعض الشيء عن التعريف السابق يعرف (Macridis) 1980(٨) الايديولوجيا: بأنها «نظام متكامل من الافكار والمعتقدات التي نتمكن من خلالها من فهم العالم الخارجي بل ونتصرف من منطلق ما نملك من معلومات. إنها الوسيلة التي نحاول من خلالها فهم العالم الخارجي. اكثر من ذلك تعتبر الايديولوجيات دافعا للفعل، وذلك لان الافراد او الجماعات التي تشترك في اطار ايديولوجي واحد تتأثر بذلك الاطار لتعمل في انسجام لانجاز أعمال تم تحديدها سلفا. (Macridis: 4:1980) بالعودة الى الاقتباس السابق، يبدو جليا تأثر Macridis بالمدرسة الفرنسية كما أسسها انطوان دي ترسي في تعريف الايديولوجيا. حيث يصف الكاتب الايديولوجيا في مستويين مختلفين، يشير الاول الى ان الايديولوجيا طريقة في التفكير تساعد البشر على فهم الظروف المحيطة بهم اعتمادا على خلفياتهم المعرفية وما يحصلون عليه من معلومات. وفي المستوى الثاني تستخدم الايديولوجيا كأداة تربط افراد الجماعة الواحدة خاصة عندما تتحدث عن نظام شامل من الافكار. وزيادة على ذلك قد تصبح الايديولوجيا ليست نظاما مجردا من الافكار لكنها افكار تقود الجماعات الى أفعال.

مصطلح الايديولوجيا من المنظور العربي

قدمت في الجزء الاول من هذا المقال بعض الاشارات الموجزة عن مصطلح الايديولوجيا ثم تطور استخدامه اوساط المدارس الفلسفية والفكرية المختلفة. اما هذا الجزء فسوف أخصصه للحديث عن ذلك المفهوم من المنظور العربي وذلك حتى يتسنى عقد مقارنة بين المنظورين العربي والغربي في فهم وتناول مصطلح الايديولوجيا الشائك، وسوف ينقسم الحديث عن الايديولوجيا من المنظور العربي الى ثلاث فترات تاريخية محددة، يتسم كل منها بسمات خاصة وتعقبها احداث وشواهد.

الايديولوجيا العربية: العهد الأول

يحتل العهد الاول من بداية تمثل مفهوم الايديولوجيا في الفكر العربي والاسلامي الفترة من النصف الثاني من عصر الدولة العباسية الى اواخر القرن التاسع عشر. وقد شهد هذا العهد حدثين أساسيين: أما الاول فقد تمثل في سقوط النظام السياسي العربي/ الاسلامي بعد تدمير المغول لعاصمة الخلافة الاسلامية بغداد. أما الحدث الثاني فكان انهيار الدولة العثمانية وبداية الاستعمار الاوروبي. لقد أشرنا في القسم الاول من هذا المقال كيف ان الايديولوجيا او علم الافكار كانت تهدف عند تأسيسها الى اعتماد طريقة علمية في التفكير وتفسير الظواهر ثم تطورت او لنقل تم تحويرها من كونها اداة لمحاربة وتبديد الاوهام الى اعتبارها وهما يظلل الفكر الانساني وأخيرا وليس آخرا الايديولوجيا كمصطلح اشار الى اطار المفاهيم والمعتقدات الذي تفرضه قوة سياسية كانت او اقتصادية او اجتماعية او علمية او فكرية. والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا: كيف تمثل الفكر العربي والاسلامي ذلك المفهوم في مختلف المعاني المشار اليها سلفا وان لم يستخدم مصطلح الايديولوجيا بشكل مباشر؟ واذا كان ميكيافلي في القرن الخامس عشر قد مثل مفهوم الايديولوجيا قبل ان يستحدثه انطوان دي ترسي في نهاية القرن الثامن عشر كما أشرنا في الدلائل التي سجلها بعض الباحثين. فان في الفكر العربي اشارات تؤكد وجود تمثل يشابه في كثير من الاوجه مناقشات ميكيافلي ومطارحاته الفكرية، بل ان تلك الاشارات قد سبقت فكر ميكيافيلي في بعض الجوانب التي تم الاستشهاد بها على تمثله لمصطلح الايديولوجيا. اول تلك الاشارات تنطلق من نفس المنهج الذي اعتمده جورج لارين (1979). في قراءته لفكر الفيلسوف الايطالي ميكيافلي معتبرا اياه اول فيلسوف يعنى بمصطلح الايديولوجيا في معناه اللغوي «علم الافكار». واذا كان لارين يؤكد اسبقية ميكيافلي مستشهدا ببعض القضايا كما وجدها في كتاب «الامير» مثل علاقة السلطة بالدين، استخدام القوة لفرض السلطة وبعض الممارسات السياسية الاخرى، فان هذه القضايا قد عني الفكر الاسلامي بها قبل ميكيافلي بخمسة قرون على الاقل. وما يجب التأكيد عليه هنا قبل الاستطراد في هذا الجانب، ان الكاتب لا يدعي تسجيل كشف جديد في هذا الشأن ولا يشغله المطالبة بتسجيل تصدر للفكر العربي والاسلامي في تمثل مفهوم الايديولوجيا، بقدر ما يبحث في ظهور هذا المصطلح في الفكر العربي وقبل ذلك كيف تمثله او استحضره المفكرون العرب سواء كطريقة للتفكير او وهم من الاوهام او حتى فكر السلطة بأي شكل كانت. وعلى سبيل المثال هنا طرح ابوحامد الغزالي في كتابه احياء علوم الدين والمؤلف عام ١٢٩٦ قضايا مشابهة لما طرحه ميكيافلي فيما بعد.(٩) فهو يؤكد على ان وجود حاكم او (امام) كيفما كان افضل بكثير وأهم من عدم وجوده بشكل تام. مثل هذه القضية تستند على اطار معرفي يتمثل في الدين الاسلامي ويستقي الغزالي احكامه من نصوص تشريعية مكتوبة (القرآن والسنة) الى جانب اعتماده على مصادر أخرى (القياس والاجتهاد) لكن أليس في ذلك فكر ايديولوجي يفرض السلطة مهما كان وضعها؟ وذهب الغزالي أبعد من ذلك عندما سعى مع غيره من المفكرين والعلماء في تلك الفترة الى التخفيف وعدم التهويل من ضعف السلطة السياسية العربية في العصر العباسي الثاني. بل انه ، حسب ما ذكره البرت حوراني (1983) في كتابه Arabic Thought in the Liberal Age 1789 - 1939، اضاف قاعدة جديدة او مؤهلا اضافيا لاختيار اي امام للحكم او القيادة، تقليديا كانت القاعدتان لاختيار الامام كما يذكر حوراني: امتلاكه لمؤهلات شخصية، ثم ضرورة اختياره لذلك المنصب، أما القاعدة الثالثة التي أضافها الغزالي فكانت تنص على أن شغل ذلك المنصب قد يتم بالتفويض لشخص ما من قبل اولئك الذين يملكون القوة او السلطة. وبالتالي يصبح انتقال السلطة

من العرب الى المماليك ثم الى العثمانيين أمرا طبيعيا ومنطقيا بل أكثر من ذلك انه أصبح مدعما بقاعدة جديدة لفرض القوة.

الملاحظة الثانية فيما يخص تمثل مصطلح الايديولوجيا او الايديولوجيا السياسية تحديدا في الفكر العربي والتي تنتمي الى العهد الاول حسب التقسيم سالف الذكر، ما يتصل بمسايرة العلماء والمفكرين للسلطة السياسية واذعانهم لها. فعلى الرغم من الوضع المزري الذي وصلت اليه الامة الاسلامية في عصر الدولة العباسية الثانية من ضعف وفساد وانحلال وتفكك، ظل هناك من الاصوات التي تطالب وبقوة بضرورة الخلافة والخليفة بهدف اضفاء الشرعية لحق السلطات الحاكمة ان تبقى كما هي، والذي يبدو ان تلك الاصوات كانت تدافع عن قوى سياسية تفرض ارادتها بالقوة اكثر من دفاعها عن القاب ومناصب لها سندها الشرعي. في هذا الصدد يدلل البرت حوراني بكتاب علي بن محمد الماوردي الاحكام السلطانية 1298[10] حيث كتب الاخير مدافعا عن الخلافة لانها ضرورية بأمر الهي اكثر من أي أسباب اخرى، ثم ان القرآن الكريم يأمر في الاصل باطاعة اولئك الذين يملكون السلطة سواء أخذوها قسرا او تم اختيارهم او جاءوا بأي قانون كان. اعتقد ان هذا النوع من الفكر السياسي والذي بدأ في الظهور في القرن العاشر الميلادي قد استخدمه المماليك كما وظفه العثمانيون فيما بعد لاضفاء الشرعية على حركة انتقال السلطة من العرب وإليهم على التوالي.

الايديولوجيا العربية : العهد الثاني

يبدأ العهد الثاني من تاريخ مصطلح الايديولوجيا في الفكر العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر الى ما بعد الحرب العالمية الثانية، على امتداد هذه الفترة الزمنية شهد العالم العربي احداثا عديدة صاحبها تغيرات في الظروف والاتجاهات. ويمكن تمييز ثلاثة أحداث رئيسية ميزت الايديولوجيا السياسية العربية: الحدث الاول يتمثل في انهيار الدولة العثمانية وبداية مشروعات الاصلاح او النهضة العربية. اما الحدث الثاني فقد كانت حركة الاستعمار الاوروبي الجديد بعد الحرب العالمية الثانية والتي قادت بدورها الى القومية العربية. واخيرا حركات التحرير الوطني وظهور مفاهيم ومصطلحات وسياسات جديدة من مثل التنمية الوطنية، الهوية الوطنية المدنية الحديثة والمصلحة الوطنية وغيرها من المصطلحات. ويبدو واضحا لدي ان مصطلح الايديولوجيا في الفكر العربي وفي هذه الفترة بالتحديد قد تم تمثله على اعتبار انه طريقة جديدة في التفكير تهدف الى تخليص المجتمع من ترسبات العهد السابق. وبالتالي سوف اركز الحديث على مشروعات الاصلاح او النهضة العربية. لقد كان سقوط الدولة العثمانية، تلك الامبراطورية التي سيطرت على اجزاء كبيرة من العالم منذ بداية القرن السادس عشر، واقتسام املاكها بين المنتصرين من الحرب العالمية الاولى الى جانب حركة النهضة الاوروبية او عصر التنوير عاملين أساسيين في حركة النهضة العربية فكريا واجتماعيا وسياسيا. وعلى الرغم من اعتراف عدد من الباحثين بتميز القرن التاسع عشر في الفكر العربي والاسلامي في طبيعة الاطروحات والقضايا، إلا أن هناك من الباحثين العرب من يرفض اطلاق مصطلح النهضة كسمة تميز القرن التاسع عشر عند العرب. من اولئك مثلا مارون الخوري[11] الذي يبرر أسباب رفضه في ان النهضة الاوروبية جاءت إثر تطور أدبي وفني وعلمي في القرون الوسطى، بالاضافة الى ان تلك النهضة جاءت نتيجة الثورة الاقتصادية في انجلترا والثورة الاجتماعية في فرنسا، اما العرب، حسب رأي الخوري، فلم يعودوا الى أصول الحضارات الشرقية ولم يتمكنوا من التغلب على إرث الاقطاع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي لا ينطبق على الشأن العربي في القرن التاسع عشر مصطلح النهضة لكنه مجرد عصر يقظة فكرية. ومن وجهة نظري أرى أن الخوري قد بالغ في التركيز على التفريق بين النهضة واليقظة دون مسوغات حقيقية وكأن من الملائم تبيان خصائص تلك الفترة من تاريخ الفكر العربي.

يقسم الخوري الاطروحات الفكرية في عصر النهضة العربية الى ثلاثة تيارات أساسية هي: التيار السلفي، والليبرالي والتيار السوسيو ـ سياسي، يؤكد التيار الاول ان الاسلام هو الدواء الوحيد القادر على التغلب على علل الحضارة، ويمثل هذا التيار محمد عبده، جمال الدين الافغاني، عبدالرحمن الكواكبي، ومحمد رشيد رضا، ويمكن تلخيص اهم افكار هذا التيار الاصلاحية في المشروعات التي ترددت بين ثنايا ومؤلفات أولئك المفكرين، في عدد من الملاحظات. الملاحظة الاولى تؤكد على ثنائية العلم مقابل الضعف والجهل. وهو نفس المشروع الفكري السياسي الذي نادى به الافغاني، حيث يؤكد ان الدين الاسلامي هو العمود الاساسي في أي مشروع فكري او اصلاحي في العالم الاسلامي من اجل مواجهة الاستعمار، الملاحظة الثانية تركز على تحرير الفكر من قيد التقليد واعتبار الدين صديقا مؤيدا للعلم وتبدو هذه الملاحظة جلية في فكر محمد عبده الذي اكد باستمرار انه لا سبيل الى نهضة الامة الا اذا تأسس على الدين، أما الملاحظة الثالثة فكانت تتمثل في رفض الاستبداد والظلم العثماني الى جانب الرغبة في التخلص من مركزية الحكم العثماني الاداري في استنبول. وهو المشروع الذي اضطلع به عبدالرحمن الكواكبي في كتابيه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» و«أم القرى». الملاحظة الرابعة تتمثل في الدعوة الى اصلاح اوضاع الدولة العثمانية ومحاربة الاستبداد الفردي والدعوة الى حكم الشورى والدستور. وهي الدعوة التي اشتغل بها محمد رشيد رضا الذي شعر بتعالي التركي على العربي بجنسه وابعاد العناصر غير التركية عن اجهزة الحكم والوظائف. بل ان رشيد رضا ازاء هذا الوضع من تشدد الاتراك وتعصبهم كان يؤكد على مطالبة العرب البحث عن وحدة عربية بعد ان باتت وحدة الاسلام في ظل العثمانيين مستحيلة.

في مواجهة التيار السلفي في تقسيم الخوري للاطروحات النهضوية في الوطن العربي ظهر التيار الليبرالي، والذي انقسم بدوره الى مشروع علمي وآخر اجتماعي. اما المشروع العلمي فيشير الخوري الى ان تنقية الذهن العربي من الترهات والاباطيل واشاعة العلم دور اضطلعت به في البداية الارساليات التنصيرية. تلك الارساليات كانت تهدف في الاساس الى تكوين طبقة من الرواد في وسعها اقناع العامة لقبول الغرب والترحيب بفكره ونتاجه العصري للخروج من نفق الظلام الفكري والحياتي. وقد أسس أولئك الذين «صنعتهم» تلك الارساليات عددا من المطبوعات لبث أفكارهم ونشرها. من بين تلك المطبوعات مثلا صحيفة «المقتطف» التي ظهرت عام ١٨٨٥ [12] وركزت على خلق العقل العلمي العربي القادر على توفير المعرفة الفنية والعلمية، وبالتالي ينتقل المشرق من حالة التخلف الى التحديث والمعاصرة. ويبدو تأثير الارساليات واضحا أكثر في صحيفة «المقطم»[13] ١٨٨٩، حيث يؤكد اصحابها ان هدفهم صراحة دعم الاحتلال الانجليزي لمصر ومناصرته بسبب «أجواء الحرية» التي بثها في الآراء والاقوال. لذلك السبب كانت نقمة الوطنيين من المصريين كبيرة على هذه الجريدة.

اما المشروع الثاني في التيار الليبرالي فهو المشروع الاجتماعي الذي ركز فيه الخوري الحديث عن وضع المرأة في المشرق من خلال كتابات بطرس البستاني وقاسم أمين.

الايديولوجيا العربية: العهد الثالث

يحتل العهد الثالث من مفهوم الايديولوجيا في الفكر العربي مساحة زمنية تمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية الى العصر الراهن. في كتاب له بعنوان «الارث المرير: الايديولوجيا والسياسة في العالم العربي»، استطاع بول سالم (Paul Salem 1994)(١٤) ان يشخص الايديولوجيا العربية خاصة في المجال السياسي، لقد حدد سالم عصر الايديولوجيا العربية اعتمادا على فهمه وقراءته لماركس (Marx) وغرامشي (Gramsci)، ذلك العصر يبدأ ابان الحرب العالمية الاولى مع سقوط الدولة العثمانية الى عقد السبعينات من القرن العشرين، حيث بدأت في الانحصار عندما اخذت الانظمة السياسية والاقتصادية في التناغم والاندماج مع بعضها البعض، لكنني اختلف مع سالم في ذلك التحديد الذي رسمه للايديولوجيا العربية وأميل الى الايديولوجيا العربية وان لم تتم الاشارة اليها صراحة تعود الى القرن العاشر الميلادي كما أوضحت ذلك من قبل، يشير بول سالم الى ان ظهور اي ايديولوجيا وانتشارها يرتبط بمؤثرات اجتماعية وثقافية، بل ان الايديولوجيا تظهر كوسيلة للتعبير عن ضغوط وآثار تلك المؤثرات. في العالم العربي تضافرت مجموعة من المؤثرات قادت الى الايديولوجيات السياسية العربية الحالية. يقول سالم في هذا الصدد: «ما من شك ان المجتمع العربي، كما هو حال الدول النامية جميعا، كان مستهدفا لعدد من المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. لقد عاشت غالبية دول العالم الثالث ظروفا مشابهة مرورا بعصر الاستعمار ثم تأسيس الدول الحديثة، كما واجهتها بعد ذلك قضية البحث عن الهوية لتحل مكان القبائل المستقلة سابقا، والمجموعات العنصرية واللغوية والدينية».(Salem, 1994:4)

يربط بول سالم ظهور أي ايديولوجيا بتغيرات معينة، وفي العالم العربي يقسم سالم تلك التغيرات الى ثلاثة اقسام: اجتماعية وسياسية وثقافية. ومن جانبي سوف أقسم العهد الثالث من الايديولوجيا العربية الى ثلاثة أنواع من الايديولوجيات: القومية العربية، التنمية والتحديث بالاضافة الى الايديولوجيات المتعارضة، لقد أثرت كل تلك الانواع من الايديولوجيات على المجتمع العربي كما أثرت ايضا على الفكر العربي، ما زالت فكرة القومية العربية كايديولوجيا من القضايا ذات الطابع الخلافي بين الباحثين في هذا المجال، بين مؤيد ومعارض ولكن الذي لا يمكن الخلاف عليه أن ايديولوجيا القومية العربية انحصرت ان لم نقل انتهت لتحل محلها القوميات او الاتحادات الاقليمية. اما التنمية والتحديث فقد شغلت اهتمام دول العالم العربي بعد نهاية عصر الاستعمار خاصة ان النموذج الغربي كان جاهزا للاقتفاء والتقليد. ومن ذلك الوقت بدأت غالبية الدول العربية بـ«تغريب» المجتمعات العربية اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا بدواعي التطوير. الامر الذي افرز معاناة عربية من ايديولوجيات متناقضة (الاستقلال/ الاستعمار، الوحدة/ الانفصال) وقضايا عالقة (فلسطين، لبنان، الجزائر، الاصولية) بالاضافة الى علاقات غامضة او ملتبسة بين الدول العربية نفسها ثم بينها وبين اسرائيل وامريكا والغرب.

وبشكل عام يميز عبدالله العروي في كتابه مفهوم الايديولوجيا (١٩٨٣) بين ثلاثة مواقف للكتاب العرب في التعامل مع مفهوم الايديولوجيا. فهناك من يفهم الايديولوجيا بمعنى العقيدة او الفلسفة او الضمير، في هذه المجموعة يفصل الكتاب بين عالمين عالم حق وعالم باطل وهنا ينتفي ضمنيا المجتمع والتاريخ والعلم الاكتسابي، ثم المجموعة الثانية من الكتاب العرب ممن يضعون المطلق في المجتمع وفي التاريخ ويربطون الادراك بالممارسة. أما المجموعة الثالثة من الكتاب فيحاولون تاسيس اجتماعيات الثقافة العربية المعاصرة (العروي ص١٢٧-١٢٩)

أما مفهوم الايديولوجيا من وجهة نظر كاتب هذا المقال فلا يبتعد كثيرا عن تلك المفاهيم بل هو تلخيص لها بشكل او بآخر مع التركيز على نظرية دي ترسي وهو يؤسس لـ«علم الافكار». الايديولوجيا هي نظام من الافكار المتكاملة الذي يفسر بـ«موضوعية» الاسباب السياسية والاقتصادية والاجتماعية لظاهرة معينة، ومن اجل تقديم تفسيرات مقنعة وموضوعية على الباحث أن يتناول بحث الظاهرة في مستويين: الاول وصفي يقدم الظاهرة كما هي دون تدخل من الباحث. في المستوى الثاني يمكن للباحث ان ينقد ويقيم الظاهرة باسباب منطقية وشواهد.

الهوامش

١- Larrain, J. (1979) The Concept of Ideology. Hutchinson 7 Co. Ltd: London. Melellsan, D. (1995) Ideology. Open University Press: Buckingham.

٢- العروي، عبدالله (١٩٩٣) مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي: بيروت (الطبعة الخامسة).

٣- يشير العروي ان كلمة ايديولوجيا دخيلة على كل اللغات الحية، وهي غير مطابقة لأي وزن عربي لذا يقترح تعريبها وادخالها في قالب من قوالب الصرف العربي. وهنا يستعمل كلمة أدلوجة على وزن أفعولة وجمعها أداليج أو ادلوجات. (صفحة ٩ من كتاب مفهوم الايديولوجيا للعروي).

٤- مصدر سابق.

٥- Plamenatz, J. (1970) Ideology. Pall Mall: London. Roberts, G. and Edwards, A. (1991) A New Dictionary of Political Analysis. Edward Arnold: London, Seruton, R. (1982) A Dictionary of Political Thought. The Macmillan Press: London, Sills, D. (1968) International Encyclopaedia Britannica. (1986) (vol.20) Encyxlopaedia Britannica, Inc: London.

٦- Pla.entaz, J. (1970) Ideology. Pall Mall: London.

٧- Sills, D. (1968) International Encyclopaedia of Social Sciences. The Macmillan Company 7 The Free Press. London (pp.76277).

٨- Macridis, R. (1980) Contemporary Political Ideology: Movements and Regimes. Winthrop Publishers. Inc: Cambridge.

٩- تاريخ نشر هذا الكتاب والنقاط التي تمت مناقشتها مأخوذة من كتاب البرت حوراني (١٩٨٣) Arabic Thought in The Liberal Age 1789 2 1939. Press Syndicate of The Univerrsity Press. Cambridge.

١٠- تاريخ نشر هذا الكتاب والنقاط التي تمت مناقشتها هنا مأخوذة من كتاب البرت حوراني (١٩٨٣) Arabic Thought in The Liberal Age 1789 2 1939. Press Syndicate of The Univerrsity Press. Cambridge.

١١- الخوري، مارون (١٩٩٤) في اليقظة العربية، مطبعة جرورن: لبنان.

١٢- المقتطف مجلة شهرية علمية صناعية زراعية اسسها يعقوب صروف وفارس نمر. (الخوري، مارون: في اليقظة العربية).

١٣- المقطم يومية سياسية تجارية أدبية اصدرها يعقوب صروف وفارس نمر وشاهين بك مكاريوس. (الخوري، مارون: في اليقظة العربية).

١٤- Salem. P. (1994) Bitter Legacy: Ideology and Politics in The Arab World. Syracuse University Press: New York.

المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن

قصيدة الشعر الحر - قصيدة النثر - النثيرة

شـــريف رزق*

المهاد التاريخي

إن الحديث عن (شعر النثر) يقودنا الى علاقة (الشعر) بـ(النثر) هذه العلاقة التي تنامت وتفاعلت عبر الزمن، في عدة تجليات ولّدت - أثناء ذلك - أشكالا إبداعية عديدة، حتى وصلت - في النهاية- الى نقطة تقاطع المجريين الأدبيين: (الشعر) و(النثر)، لنتحدث عن (قصيدة) (نثر)، من هذا المنظور، فـ(قصيدة النثر) ليست طفرة مباغتة. ونحن لا ننكر دور المثاقفة في وعي رواد هذا الشعر،كما انه من العسير كذلك، تجاهل المراحل المتوالية لعلاقة (الشعر) بـ (النثر) منذ القرن الرابع الهجري وحتى أواخر القرن الرابع عشر، التي اثمرت، في النهاية، ذلك النوع الشعري المثير: (قصيدة النثر).

تعتبر (قصيدة النثر) ، في الوقت الحالي النوع الشعري الاكثر إثارة حول طبيعته وهويته، وتكاد النظرة العامة لمنتج هذا الشكل الشعري تتفق في مرجعيتها الغربية نحوه، وبالتالي تبدو هذه القصيدة، في سياق الحركة الشعرية العربية ، هكذا كمثل ورم شعري خبيث اعترى الجسد الشعري، في نهاية المطاف، وقد واكب حضور (قصيدة النثر) متابعات نقدية عديدة، لا ترقى، للآن ، الى الدور النقدي، المنوط بهذه الحركة الأخيرة، فلا تشتبك مع هوية هذه القصيدة وإجراءاتها الخاصة وطبيعتها المغايرة ، وإنما تأخذ طابع الحماسة للتجربة أو ضدها في أحيان كثيرة، وتتحدث عن ممارسات النص ولا تشتبك بلحميته وأنسجته الخاصة،بل لم تقدم دراسة جادة للجذور المؤسسة لـ(قصيدة النثر) في التراث العربي، وهو عامر بأشكال عدة ، نتجت عن العلاقة الديناميكية لـ (الشعر) بـ (النثر) ، كما فعلت سوزان بيرنار، في أطروحتها : (قصيدة النثر: من بودلير الى ايامنا) - باريس - ١٩٥٨، ونحن إذ ننظر الى هذا التجلي الشعري الزاخم، في ارض جديدة سننظر للتجربة في سياقها العربي مع إقرارنا بتفاعل تجربتنا مع التجليات الشعرية الغربية في هذا الشكل خاصة لدى الرواد العرب، ولذا نشير الى مراحل مؤسسة لها، في المشهد الأدبي العربي، عبر القرون العشرة الهجرية الماضية، لنجتلي مراحل العلاقة التاريخية بين (الشعر) و(النثر) في أطوارها العربية المتعددة، سنرى أمثلة تاريخية بادهة ترتكز على المشاهد الجمالية المتعددة لتجليات هذه العلاقة، تشي ببروز الخاصية الشعرية لنصوص تقع في مناطق بين (الشعر) و(النثر)، بدرجات متعددة وأشكال مختلفة عبر مجموعة حلقات قربت العلاقة والحدود بين(الشعر) و(النثر)، ولن نضيف هنا المزيد من المصطلحات ولكننا سنختار من بينها الأكثر دقة ودلالة وتعبيرا عن حقيقة النوع الشعري ، وندفع بـه في سياقه الحقيقي، لنؤكد أن (قصيدة النثر)، لم تكن نزوة شعرية طارئة للفعل الشعري العربي ، رغم كونها بهذا التجلي الأخير، منقطعة عن مجرى الشعر العربي المعروف منذ القدم، وسننطلق هنا من أهمية الوعي التاريخي بالعلاقة الجدلية القديمة، بتجلياتها المختلفة بين (الشعر) و(النثر) والتي اقتربت كثيرا من شكل (قصيدة النثر) ، وإذا كان الانطلاق الأخير لـ(قصيدة النثر) استجابة لرياح غربية، في المنظور الشعري الريادي أو تحت تأثير شكل القصيدة المترجمة للعربية وانطوائها على (الشعر) رغم تحللها من (العروض)، فإن علينا عدم تجاهل الجذور المؤسسة لها، في الكتابة العربية، وهو ما يعنينا هنا، يقول أدونيس: (ولعلنا نعرف جميعا أن (قصيدة النثر) - وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر» - إنما هي كنوع أدبي شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية ، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض ، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة) [١]. وبالتالي فالبحث عن جذور لـ(قصيدة النثر) في الأرض العربية هو بحث عن هوية خاصة لهذا النوع الشعري الجديد، في شعرنا العربي تؤصله، وتحدد مساراته ، وتكشف عن حركات المخاض الثوري المتوالية وعن إمكانات لغتنا الشعرية، يقول أدونيس: (إن حداثة الشعر العربي لا يصح أن تبحث إلا استنادا الى اللغة العربية ذاتها والى شعريتها وخصائصها الايقاعية التشكيلية، والى العالم الشعري الذي نتج عنها وعبقريتها الخاصة في هذا كله)[٢]، وبجانب الكشف عن مسار تآلف (الشعر) و(النثر) وتعقب العلاقة بينهما، وتطور مراحلها - يهدف البحث الى تصنيف المنجز الشعري في شعر النثر، وتصحيح مغالطات أزلية أحاطت بالظاهرة منذ بروز ظاهرة (شعر النثر) بجانب ظاهرة (شعر التفعيلة) منذ نصف قرن، ولابد من الاشارة الى النماذج المؤسسة لها عبر العصور، في مراحل منفصلة ، ولكنها مترتبة ومتواصلة داخليا، كما ذكرنا، للوصول الى أن (قصيدة النثر) ليست نتوءا شعريا طارئا، ولا هي نزوة شعرية عابرة ، أو ورما شعريا عارضا، وبهذا سنضع حدا لخلط الأجناس الذي يضم مجموعة أجناس تحت مسمى (قصيدة النثر) ، ومنها شعرمنثور /نثيرة/نثر شعري / نثر فني/ نثر مشعر/ بيت منثور..... وسنضع كل مصطلح في مكانه الصحيح، دون أن نضيف الى الزحام الاصطلاحي المزيد مع التأكيد على أهمية وضع المصطلح المناسب في مكانه ، وأهمية تحديد المفهوم، كأول الطرق للوصول الى الهوية

★ شاعر من مصر.

لابداعية الحقة، ولن نضيف مزيدا من الاصطلاحات. ونشير في البداية الى ظاهرة (النثر الفني) في القرن الرابع الهجري، التي نرى أنها المحطة الاولى لحقيقة لالتقاء (الشعر) بـ(النثر) وايجاد نوع ابداعي معادل لقصيدة الشعر، في ظاهرة الكتابة الابداعية العربية، نوع ثالث يمتح من (الشعر) ومن (النثر) معا ويستقل بذاته، في المشهد الابداعي نسيجا يجسد شعريته اللغوية الخاصة، ظهر هذا في القرن الرابع لدى ابن العميد والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذاني مبتكر فن (المقامة) وأبي إسحاق الصابي وأبي العباس أحمد بن ابراهيم الضبي، وأبي عامر بن شهيد وأبي بكر الخوارزمي وقابوس بن وكشمير [٣] ومن بعد هؤلاء الحريري وآخرون، ولا يتبدى من قبل هؤلاء، وغيرهم من شغلته (شعرية نثرية) مثل الجاحظ، في القرن الثاني الهجري، حيث أولى الايقاع دورا أساسيا في كتاباته الخصبية وقد عاش (النثر الفني) كشكل أدبي خاص - في الرسائل الديوانية والرسائل الاخوانية ثم دخل في بناء جديد، هو (المقامة) واستمر حتى مطلع هذا القرن لدى المويلحي، في (حديث عيسى بن هشام) ولدى أحمد شوقي في (أسواق الذهب) وبالتالي فقد عاش هذا الشكل عمرا مديدا، واتسم بما يلي: الحرص على تأنق العبارة، والنزوع الى الاطناب، والاكثار من الجمل المترادفة، التزام السجع بحيث لا يخلو نص منه، والحفاظ على التوازن الصوتي عن طريق المزاوجة. الزخم البديعي والاحتشاد اللغوي والوشي البياني الباذخ.

نشير كذلك الى حركة مجاورة لـ(النثر الفني)، ولكنها عاشت مهمشة ومنعزلة على أهميتها الابداعية، وهي حركة (النثر الشعري الصوفي) حينئذ، التي ظهرت كحالات فردية منشقة ومتوهجة في عزلتها والتي تشكل الوجه الآخر، الباطني، لحركة (النثر الفني)، وهو الانبثاق الحداثي الحقيقي لعلاقة (الشعر) بـ(النثر) في شكل أكثر تعقيدا، في طواسين الحلاج، ومواقف النفري، ومخاطباته والاشارات الالهية للتوحيدي، حيث نشهد ثورة باللغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد، يكشف عن تجارب روحية هادرة تنزع للتحرر.

ونشهد، في بداية هذا القرن تداخل (الشعر) و(النثر) مرة أخرى، في علاقة جديدة، وذلك في تجارب (النثر الشعري الرومانسي) خاصة لدى: جبران خليل جبران وأمين الريحاني والرافعي، وأحيانا كثيرة لدى المنفلوطي والزيات وطه حسين، وقد وشت هذه التجارب بالرغبة في الخروج الى شكل شعري أكثر حرية من حدود (البيت) وسلطانه ويقدم ما ينوء البيت دونه من تجارب متدفقة حرة. وقد نتج عن مرحلة (النثر الشعري الرومانسي) في نهاياتها انبثاق شكل أقرب الى شكل القصيدة الحرة، وهو شكل شديد الأواصر بـ(النثر الشعري...)، ذلك هو (الشعر المنثور) الذي ينزع الى خاصية (الشعر) لا في شكله الظاهري فقط، وإنما في نظامه الايقاعي الداخلي والخارجي وما يفرضه هذا النظام من هيمنة على البناء النحوي الخاص بشعرية نصه، وقد وجدنا بداية ذلك مرثية خليل مطران التي أنشدها في حفلة تأبين الشيخ ابراهيم اليازجي، بعنوان (شعر منثور) ١٩٠٦، وما كتبه أمين الريحاني اعتبارا من سنة ١٩٠٧، ثم ما كتبه جبران، ويأتي راهب لهذا الشكل دأب على الابداع فيه والتنظير له، هذا هو حسين عفيف الشاعر الوحيد في جماعة (ابوللو)، الذي لم (يكتب) سوى (الشعر المنثور)، وأصدر فيه أحد عشر ديوانا منها: (مفاجأة) ١٩٣٤ - (وحيد) ١٩٣٨ - (الزنبقة) ١٩٣٨ - (البلبل) ١٩٣٩... ولم يقتصر دوره على ابداعه فقط، بل امتد كذلك ليشمل التنظير له، ووضع المفاهيم الجمالية الممهدة لاستقباله استقبالا طبيعيا وخاصا، إثر هذا، ستتبدى لنا الحلقة المفقودة في مسيرة قصيدة النثر في الشعر العربي وهي الحلقة التي تضم أعضاء جماعة (الفن والحرية) بمصر في أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات، وهم أول من كتب (قصيدة نثر) "Prose Pem" وهي (القصيدة) المكتوبة نثرا في تدفق متواصل وغير مقطع، وهم كذلك أول من كتب قصيدة (الشعر الحر)"Free Verse"، بالمعنى (الدولي) لهذا الشعر، في نماذج دادائية وسيريالية مبكرة تتوازى وتتآصر مع المنتج الشعري الفرنسي في شعر النثر، في شكليه البارزين: (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) وكان قائد هذه الحلقة جورج حنين ١٩١٤ - ١٩٧٣ معروفا من لدن السيرياليين العالميين، وكان بريتون قائد التوجه السيريالي ومحركه الدولي، يرى في جورج معتمده في مصر، والمؤكد أن السبب في تهميش دور جورج حنين يرجع الى طليعيته الحادة المباغتة للمرحلة وأنه كتب جل شعره بالفرنسية ولابد من الاشارة الى حجم وقيمة الطفرة التي قدمها جورج حنين وكامل زهيري في القصيدة الحرة السيريالية العربية، ومن خارج هذه الجماعة كان لويس عوض، يكتب (الشعر الحر) برؤاه الغربية، ونحن نرى في ذلك المنتج، من الجدة ما يتجاوز معظم ما ينجز الآن طليعية وتحديثا، وبعد سنوات قليلة تبدى الشعر الحر مرة أخرى ولكن في بيروت في عمل توفيق صايغ ثم بعد عدة سنوات في تجمع مجلة (شعر)، وهو ما ظل يتوالى، ويكتسب مواقع كل يوم، حتى صار في النهاية جنسا شعريا ثالثا مجاورا للقصيدة البيتية المقفاة ولقصيدة التفعيلة، ثم جاءت (قصيدة النثر) الجنس الشعري الرابع والشكل الشعري الأحدث، وهكذا يمكننا رؤية المسار الشعري لـ(شعر النثر) في حلقاته المختلفة - في هذا الشكل:



ويكشف لنا هذا الشكل عن تواصل هذه الحلقات، فالحلقة الأولى تتماس مع الحلقة الثانية، ولا تتقاطع معها، ولا تتصل بها، بينما تتقاطع وتتكامل وتتداخل الحلقات (الثانية والثالثة والرابعة) فتؤدي الثانية الى الثالثة وتختلط بها كذلك الثالثة مع الرابعة، وتكون الحلقة الخامسة بداية جديدة لحركة النص تتماس مع ما قبلها وتكون بداية جديدة لحركة النص وتأسيسا يكمل المجرى ويشق أرضا جديدة.

هي مراحل أساسية في طريق التقاء (الشعر) بـ(النثر) أثمرت كل مرحلة عن تأسيس شكل خاص، وتنامت الأشكال، مع استقلال كل شكل حتى وصلت في النهاية، الى تشكيل (قصيدة) من مادة النثر الخام. فهل يكون هذا التصور دعوة لنا لاستثمار تاريخية هذه العلاقة الديناميكية بين قطبي عملية الأدب: (الشعر) و(النثر) في تجلياتها العديدة ومراحلها المبدعة المتميزة؟ وهل يكون محفزا للوعي بعروبة شعر النثر العربي؟ ولا يزيد هكذا أن نصل الى أن (الشعر) عاش في قلق طويل، يتنقل ويتنقل حتى وصل الى منطقة (شعر النثر) الراهنة في (قصيدة الشعر الحر) و(قصيدة النثر)، وإنما نعني أن تنامي العلاقة بين (الشعر) و(النثر) قد وصل في

النهاية الى تشكل جنسين شعريين جديـدين . إن (شعر النثر) إذن هو شعر مقابـل ، ومواز لشعر الـوزن، وليس امتدادا طبيعيـا له، أو نتاجـا لتطوره المتوالي ، وحينما نصـل الى الاقرار بوجود منطقـة أصبحت معلومة لـدينا، للدلالـة على (قصائد) مـادتها الخام (نثر) كـامل، سنكـون قد وصلنـا الى المرحلة التي يتناوب فيها (الشعـر) في (النثر) و(النثر) في الشعر ، وسيكون العصب الشعري قـائما في الكيان النثري، وفاعـلا فيه، وستواجهنا مقـولة مالارميـه: (مسعيان اثنان يخصان عصرنـا، وعزيزان عليـه: الشعر الحر، وقصيدة النثر) [٤].

الشعر الحر: Free Verse

لم تجيء الدعـوة لـ(الشعر الحر) مع مجلـة (شعر) اللبنانيـة، في أواخر الخمسينات وبداية الستينات ، كما يردد الكثيرون ، فنحـن نقرأ في مجلة أبوللو ، عدد نوفمبر ١٩٣٢ ص ٢٣١ للمحـرر: (إنما يرجع تقديـرنا للشعر الحر Free Verse) الى سنوات مضت.. وفي اعتقادنا أن الشعـر العربي أحوج ما يكون الآن الى الشعر الحر والى الشعر المرسل: (blank Verse) إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية) ، هـذا يدل على أن الدعوة الى الشعـر الحر، قد سبقت عقد الثـلاثينات، وربما يكون التحقـق الممثل لطبيعة هـذا الشعر أسـامنا واضحا في جماعـة الفن والحريـة بمصر، في أواخر الثـلاثينات وبـداية الاربعينـات لدى جـورج حنين وبعض رفاقـه ، كان هذا المنجز هـو أول مسعى يتحقق للوصـول الى (قصيدة) خارج الوزن، في الشعر العربي، و(الشعر الحر) هو الانبجاس الأول لشعر النثر ، في الشعر العربي وأغلـب ما يدرج تحت مسمى (قصيدة نثـر) هو في الأساس (شعر حـر)، إذ أن الشعر الحر (Free Verse) بالمفهوم الانجلـوسكسوني هو الشعر الخالي من الوزن والقافية ، أو فلنقل هو شعر ما بعد الوزن، وهو ما كتبه الشاعـر الأمريكي والت وايتمان (١٨١٩ - ١٨٩٢) في الانجليـزية، [٥] وتبعه آخرون ، في أمم عديدة ، فهو نوع شعـري تعرفه اللغات الأخرى، كتبه في الشعر العربي، جـورج حنين، ذلك الشـاعر المصري السيريـالي الذي كتـب له انـدريه بريتون في رسالة بتاريخ ١٨ مـن ابريل ١٩٣٦ : (يبدو لي أن الشيطان له جناح هنا، والآخـر في مصر) [٦]، حيث نجـد له في مجلـة (التطور) قصيـدتين في عام ١٩٤٠ هما : انتحـار مؤقـت - واقبـال ، ويرجـع السبب الى تهميـش دوره الى هامشية حـركة (الفن والحرية) في المشهد الابـداعي بسبب ارتفاعهـا بعيدا عن الذائقة الرجعية أو الذاكرة الرومـانسية السطحية الهشة فظلت هذه الجماعة في دائرة مغلقة تمارس إنجـازها المفارق، متكئـة على ثقافـة ثورية رفيعـة ووعي نخبوي مارق، فظلت تطلق حممها في فضاء مغلـق وتبدت بجلاء : طلقات عارمة في فضاء شاغر. وبعد عدة سنـوات جاء توفيق صايغ [٧] وأخلص لهذا الشعر ، وانضم إليـه بعد سنـوات محمد الماغـوط وشعراء مجلـة (شعر) وأصبحـت قصيدة (الشعـر الحر) كيانا شعـريا مع ذلـك الجيل الذي تجمعـت تجاربه في الستينات تحت مظلة مجلة (شعر) التي أدارها يوسف الخال وكان من معالمها : أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وابـراهيم شكر الله وفؤاد رفقه وجبرا ابراهيم جبرا، وقد تبـدى السند النظري لقصيدة الشعر الحر حينئذ بـازغا من أطروحة سـوزان بيرنار ، وظل يعاد بصيـغ جديدة بينهم، والمشكلـة أن الوعي بالشعر ظـل ذاتيا ومتغايرا بينما ظل الـوعي النظري بهذا الشعر وافـدا وثابتا، ومن هذا التجمع انطلقت رؤى وآفاق ما سمي بـ(قصيدة النثر) - بالرغم من أن ما كتب يدرج بإطمئنان داخل مفهوم (الشعر الحر) ومصطلح (قصيدة النثر) ، كما هو معلوم، شاع من فضاء مجلة (شعر)، بواسطة أدونيس ، حينما (عرض) أطروحة سوزان بيرنار عن (قصيدة النثر) الفرنسية في مجلة شعر [٨]، أما أنسي الحاج فقد جعـل أطروحـة سوزان بيرنـار مصدره الأسـاسي لصياغـة بيانـه الساخـن في مقدمة ديوانـه الأول (لن) [٩]، وكانـت حماسة أدونيس شـديدة، وكانـت حماسة أنسي، في بيان (لـن)، أشد ، كـان أنسي حينئذ لا يتجاوز الثـالثة والعشرين مـن عمره، ويعـد كتاب سـوزان بيرنار بحـق هو المصـدر الأساسي لأدونيس ولأنسي الحاج معا، في الـدعوة الى (قصيدة النثر) ، فإذا كـانت سوزان بيرنار - مثلا - تؤكد أن (قصيدة النثـر تتميز، في المقام الأول بقوة دفع مزدوجة (قوة فوضـوية ، هدامة تجنـح الى إنكار الأشكال القائمـة وقوة بناءة تهدف الى تأسيس شعريـة كلية ، ومصطلح (قصيدة النثر) نفسه يـؤكد هذه الازدواجية لأنها تصاغ في نثر يتمرد على كل التقاليد العـروضية والأسلوبية، وتنظم شعرا يستشرف شكـلا منظما، ومنغلقا على ذاتـه، ومنبثـا من الـزمـن) فـإننا نجـد الشاعرين العربيين لم يفعلا - في الحق - أكثر من أن يعيد صياغة الفقرة السابقة لسوزان بيرنار:

* أنسي الحاج : (في كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فـوضوية هدامة وقوة تنظيم هندسيـة لقد نشأت قصيدة النثـر انتفاضا على الصرامة والقيـد ... ومن الجمع بين الفـوضويـة لجهة والتنظيـم الفني لجهـة أخرى، مـن الوحـدة بين النقيضين تنفجر قصيدة النثر الخاصة).

* أدونيس : (تتضمـن قصيدة النثـر مبدأ مـزدوجا : الهدم لأنها وليـدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة، مجبر ببداهة ، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى أن يعوض عن تلك القوانين بقـوانين أخرى كيلا تصل الى اللاعضوية واللاشكل فمن خصائص الشعر أن يعـرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم، أن يعبر عنه) [١٠]...

لقد كان ما كتبـه أنسي في (لن) (قصيدة نثر) أما ما كتبـه محمد الماغوط في (حزن في ضـوء القمر) فقصائد(شعر حـر) ، ولكن مصطلح (قصيدة نثـر) بدا كأنه مظلة القصيدتين معا، ولم تتبد المشكلة إلا بعد الاطلاع على تمييز بيرنار بين (قصيدة النثر والشعـر الحر) فأثير الجدل في الاجتماعات الأسبوعيـة لخميس مجلة (شعر) في ربيع ١٩٦٠ [١١] وإن ظلت مقالة أدونيس المذكورة (في قصيدة النثر) التي يعرض فيهـا لآراء سوزان بيرنار ، هي اللحن الذي يعـزف بأشكال ودرجات مختلفـة من حين الى حين ، بلا تجاوز حقيقـي لآفاق بيرنار النظـرية، وبدا الأمر كما لو أنهم وجدوا ضالتهم في حميا ثورتهم المشبوبة الطامحة لتجدد الشعر بتجدد الحياة[١٢] - حينما تلقفت أيديهم أطروحـة سوزان بيرنار ، التي ستصبر منبعهـم الرئيسي ، الـذي ينهلون منـه وينهل غيرهـم منهم، وبفضلـه طمحوا لأن تكون ثورتهم التبشيرية مذهبـا شعريا محدد الملامح ينظم ثوراتهم جميعا ، ويكشـف عن فقـه قصيدة (الشعـر الحر) التي دأبـوا على دعوتها بـ(قصيدة النثر)... إن قصيدة (الشعر الحر) أقـرب في شكلها الخارجي الى شكل (قصيدة التفعيلة) - لدينا - مع التحـرر من الوزن ، فهي تكتب في سطور شعرية حرة يحددها إيقـاع التجربة الداخلي، بهذا يكـون شعراؤنا المعروفـون بشعراء (قصيدة النثر) شعراء (شعر حر) بالمعنـى الحقيقي الذي تعرفه الأمم الأخرى ، ربما باستثناء أنسي الحاج في ديـوانيه: (لن) و(الرأس المقطوع) اللـذين يمثلان (قصيدة النثر) كما سيتضح ...

ولم تظلم حـركة (الشعـر الحر) من شعـرائها الـذين غيبـوا اسمها لصالـح اسم (قصيدة النثـر) فقط بل تـم السطو على اسمها مـن أصحاب

(الشعر التفعيلي) بواسطة نازك الملائكة التي تشبثت بالمصطلح وحاولت أن تبدي (تنظيرهـا) لمفهومه كما تراه هـي ، وقد هاجمت نازك هـذا (الشكل) (المحـر) الخالي من الـوزن، الذي تبـدى في ديوان (حـزن في ضوء القمـر) الصادر للماغوط عام ١٩٥٩عن دار مجلة (شعر) بموازرة نقدية من خالدة سعيـد في العدد ١١ مـن (شعر) صيـف ١٩٥٩ ، أوضحـت فيها أن هـذه المجموعـة (لم تعتمد الوزن والقـافية التقليـديين، وغالبية القـراء في البلاد العربية لا تسمـي ما جاء في هذه المجمـوعة شعرا باللفـظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعـر منثور) أو (نثر شعري) أو (نثر فني)، وهي مع ذلك تعجـب به وتقبل على قراءاته، ليس على أساس أنـه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثا ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكنها ترفـض أن تمنحه اسـم الشعر ، وهـذا طبيعي مـن وجهة نظـر تاريخيـة بالنسبـة للقراء العاديين ، أما النقـد فيجب أن يكون أكثر جـرأة، أن يسمي الأشياء بأسمائهـا الحقيقية ، وأنا أعتبر هذا (النثـر الشعري) شعرا)[١٣]، وكان هجوم نـازك يتركز في البداية في رفض أن يكون هـذا الشعر (شعرا) :(... يفتح القارىء تلك الكتب متوهما أنـه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والايقاع والقافية، غير أنـه لا يجد من ذلك شيئا وانما يطالعه في الكتاب نثـر اعتيادي ممـا يقرأ في كتب النثـر ، فماذا كتبوا على الغـلاف إنه شعر؟ أتـراهم يجهلـون حدود الشعـر؟ أم أنهم يحدثون بـدعة لا مسـوغ لها؟)[١٤] ثم تطور مـوقفها الى التشبث بمصطلح (الشعـر الحر) وشرعت تردد على جبرا ابراهيم جبرا فتقول: (أنـه أخذ، دون مبالاة اصطلاحـ(نا): (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عروضية (!!!) تستند الى بحور الشعر العربي وتفعيـلاتها ، أخذ اصطـلاحنا هـذا والصقه بنثـر اعتيادي لـه كل صفات النثـر المتفق عليـه) [١٥] ، وتضيف نـازك (إنما سمينا شعـر(نا) الجديـد بـ(الشعر الحر) لاننـا نقصد كـل كلمة في هـذا الاصطلاح ، فهـو «شعر» لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من اوزانه ، وهو (حر) لأنـه ينوع عدد تفعيلات الحشـو في الشطر خالصا مـن قيود العدد الثـابت في شطـر الخليل) [١٦] ، هكذا نـرى الفوضـى والتناحـر في التعامل مع المصطلح وجذبـه من جهتين لشعريتين مختلفتين ، ولكن الوعي بطبيعة هـذا المصطلح ودلالته على شعر حـر من القافية والـوزن في سطور متراوحة ومتباينة يتبدى في التمسك بهذا المصطلح ودفع مصطلح (قصيدة النثر) عنه، كما يبدو في كلام سركون بولص الذي ينظر إليه نتيجة لفوضى المصطلح ـ كأحد أجناد (قصيدة النثر) حينما يقول إننا (حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطىء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر ، وفي الشعر العـربي عندما نقول قصيـدة نثر نتحدث عن قصيـدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هـذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه إيليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة نثر فأنت تبـدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومـالارميه وتعرف بـ (Prose Poem) أي (قصيدة غير مقطعة) [١٧]، ويرد مثل هـذا التحديد الواعي لـدى جبرا ابراهيم جبرا، من قبل سركـون : (الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلـح غربي هو Free Verse) بالانجليزية، (Voys Libye) بالفرنسية، وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما ، إنه الشعـر الذي كتبه والت وايتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمـم كثيرة . فكتاب الشعـر الحر بين شعراء العـرب اليوم هم أمثال محمد الماغوط وتوفيـق صايغ وكاتب هذه الكلمات، في حين أن قصيدة النثر هي القصيـدة التي يكون قوامها نثرا متـواصلا في فقرات كفقرات أي نثر عادي) [١٨] . ونوضح هنا أن هذا الخليط الاصطلاحي قد تسبب في تشويش الرؤى أمام البعض إزاء شعر النثر، ومن ذلك، هذا الرأي المنفعل: (ولكن هـذا الشعر) مازال من غير جنسية وهويـة ، فبعضه يكتب على هيئة شعـر التفعيلة وبعضـه يكتب على هيئـة المقال النثـري، وبعضه يخلط بين الشكلين ، وهـذا دليل على كونه مـن غير شكل، قد يكـون الشكل عبوديـة ، ومع ذلك فالهويـة لا يمكن لها أن تتمظهر مـن غير شكل)[١٩]، ولهذا نوضح أن أجلى ما يضر الدرس الأدبي الراهـن هو فوضى المصطلح والتسرع في إطلاقـه والمحاولات المستمرة للتغلب على قلق التلقـي بصنع المفاهيم المصكوكـة لنعت الأنواع الشعرية ، ولنا أن نتـأمل ما يلي: قصيدة (البيت الشعري الموزون المقفى) لها أسماء عديدة تواجهنا منها : (القصيدة الاتباعيـة /القصيدة البيتية/ القصيدة العمـودية/ القصيدة التناظـرية/ القصيدة التراثية/القصيـدة الموزونة المقفاة) [٢٠] وهي تسميات يسيطر عليه هاجس الـوزن والقافية والموروث ، وهو ما حدث مـع حركة (الشعر التفعيلي) الذي صوحـب بأسماء عديدة أيضـا كان يسيطر عليها هـاجس التحرر من الوزن منها : (الشعر المرسل/الشعر المنطلق/ الشعر التفعيلي/ الشعر الحر/ الشعر الحديث/ الشعر المفصن/ الشعر المستحدث/ الشعر غير العمودي) [٢١] ، كذلك نجد في (شعر النثر) أسماء ومصطلحات عديدة تخلط أجناسا : (قصيدة نثر/ شعـر منثور/نثيرة/ نثر فني/ نثر شعري / بيت منثور / نثـر مشعـر)[٢٢] وخطـورة هذه المصطلحـاتُ الأخيرة الخاصة بشعر النثر أنها تدخل في خلـط أجناس ، وهي تشي ، كما نلاحظ ـ بتفجير التصنيف (الوزني)، وتمزج بين (النثر) و(الشعر) سواء باسمه أم بدواله: قصيدة ـ بيت ، ويفترض في المرحلة الأخيرة ـ أن يصل الشعر ـ من الخارج ـــ الى الداخـل [٢٣]، وأن تخفـت نبرتـه ليفسح الايقـاع الـداخلي لأصوات النص وكـائناته أن تتحرك وتتبدى ، فيصبح الايقـاع ثمة المنظم لحركة القصيدة الداخلية التي تتدفـق على حيز النص لتشكل بعده المكاني ، ونحن نرى أن تحديد المصطلح الملائم هو أول الطرق الحقيقية للوصول الى الهوية الابداعية الحقـة للنوع الابداعي ولا يتأتى ذلك سـوى بمساءلة هذا الخليـط الابداعـي وهذا الخليـط الاصطـلاحي والخليـط الاجناسي ، ثـم تصنيف ما يمـور به مشهد الشعر النثـري قبل الولوج الى رواق كـل نوع شعري فيـه لدراسة سجـاياه الشعـرية وملامحه الجماليـة أو استجلاء التحققات الابداعية لتجاربه التي تشكل ـ مجتمعة ـ خصائص شكلية عامة لنوع شعـري تحتاج الى التعامل معهـا من منطلق طبيعتها الخاصـة لا من موقع طبيعة أخرى أو من الفضاء الشعري المضاد له أو من الفضاء التقني الشعري الغربي المناظر لها والمؤازر لها والمتـوازي معها ، والمتمثل أساسا في أطـروحة سـوزان بيرنار التـي لا تتوافـق تماما مـع منتجنا الشعـري النثري، وشروطها الأسـاسية التي استنبطتها مـن مسيرة الشعر الفرنسي والتي وضعتهـا شروطا لابـداع (قصيدة نثر) وهـي الايجاز ـ التـوهج ـ الوحدة العضوية ـــ المجانية، قد توجد في شعرنا وقد لا تـوجد ، وقد توجد كذلـك خارج الشعـر ، ولكيلا يكـون بحثنا مجرد طـرح رؤيوي لنظـرية الأنواع الشعرنثريـة يطمح الى اجلاء هوية النوع، سنلحـق بالبحث نماذج ابداعيـة تكشف المنـاطق التـي نريد اضـاءتها لتحديـد معالم مـن المشهد الشعرنثري في تجلياته الناجزة..

(الشعر الحر) إذن هو الشعر الخالي من الوزن والقافية، المكتوب في سطور حرة قد تطول أو تقصر حسب تدفق إيقاع التجربة، فتقترب (شكلا) من (قصيدة التفعيلة) ، وهي اقدم و(أكثر) الأشكال الشعرنثرية الجديدة التي شكلت (قصيدة) من مادة النثر المتاحة، وإذا كان (الوزن) فاصلا مميزا بين (قصيدة التفعيلة) و(قصيدة الشعر الحر) فما الفاصل المحدد بين (الشعر الحر) و(الشعر المنثور) وهما يتخذان شكلا حرا فيتقاربان ظاهريا، وعلى المستوى الايقاعي يتحرران من سطوة (الوزن) ويتماثلان لايقاع التجربة الداخلي ويتحرران في سبل تشكيل الدلالة النصية للنص، ويطمحان الى جعل اللغة أكثر طواعية لتشكيل جديد تقول به ما لم تقله وتصير به ما لم تكن من قبل؟ ... الذي يفصل بينهما : صلابة الشعر وحضوره المدرك في (الشعر الحر) ودرجة الشعرية الأعلى، فـ(الشعر الحر) يتأسس بوعي كامل ، على أنه شعر تام وكامل ، حر لا ينظمه سواه، شعر أولا وأخيرا ، يؤسس (قصيدة) كاملة، ومن أجلى شروط (القصيدة) - في أي شكل - أن تكون بناء مشحونا ومغلقا ولا يفنى. أما (الشعر المنثور) - حسبما نراه لدى رواده - فهو (شعر) منعوت بـ (النثر) وليس شعرا من النثر - وكما يشي المصطلح : هو شعر غير منكور ولكنه شعر غير تام، لانه شعر في وضع نثر، وفرق جلي بينه وبين شعر لبناته الأساسية ، وأدوات تحقيق شعريته المحكمة خارج الوزن نثر، بالاضافة الى أن (الشعر المنثور) في حالاته المنجزة لدى الريحاني وحسين عفيف لم يسلم من قيود بديلة وقواف متراوحة وتوزانات صوتية متوازية وزخارف بلاغية اصطنعها لذاته وتجسدت بها،ونحن هنا لا نفاضل بين النوعين بل نميز. بهذا سنعتبر جميع رواد (شعر النثر) رواد (الشعر الحر) ومنهم: توفيق صايغ في أواخر الأربعينات . وفي أواخر الخمسينات محمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وأدونيس وابراهيم شكر الله وأنسي الحاج (باستثناء بواكيره في : «لن» و«الرأس المقطوع») وشوقي أبو شقرا ، وينضم الى القافلة بعد قليل محمد العبدالله وسركون بولص وصلاح فائق ثم فاصلة أخرى أكبر يتضح فيها: عباس بيضون وأمجد ناصر وسيف الرحبي وقاسم حداد (خصوصا في : عزلة الملكات) وبول شاوول (أوراق الغائب) وعقل العويط (لم أدع أحدا) وعقيل علي (جنائن آدم) ووديع سعادة وزاهر الغافري وحلمي سالم ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمد عيد ابراهيم ، ويلحق بهذه الفاصلة فاصلة أخرى يتضح فيها علي منصور ومحمود قرني وشريف رزق وايمان مرسال (في مصر) ويوسف بزي واسكندر حبش وفادي أبوخليل ويحيى جابر وبلال خبيز (في لبنان) وآخرون ينتشرون منذ منتصف الثمانينات في كل البقاع العربية ، بالاضافة الى شعر المهجرية الجديدة في لندن وأمريكا وألمانيا والدانمارك وباريس، وبعطاءات هؤلاء وأقرانهم حققت قصيدة (الشعر الحر) حضورها المكثف في شتى بقاع الخارطة العربية وتحدد بها سمت الفعل الشعري لهذه المرحلة وإن كان ذلك يقربه تحت مظلة مصطلح آخر هو : (قصيدة النثر).

قصيدة النثر : Prose Poem

التجلي الثاني لـ (شعر النثر) العربي يتبدى في (قصيدة النثر) التي يطلق اسمها - خطأ - على عموم (شعر النثر) [24] ، واذا كان (الشعر الحر) حرا في شكله وفي مساحة أسطره طولا وقصرا بما يشبه ظاهريا - قصيدة التفعيلة ، فإن مفهوم (قصيدة النثر) يشير - كما تشي دلالته الغربية Prose Poem) الى القصيدة النثرية غير المقطعة ، قصيدة الايقاع المتدفق الموصول في خطاب يتدفق فيحتل مساحات البياض، في هيئة كهيئة النثر الموصول على الصفحة، كأي نثر، مستثمرة طاقات السرد في اصطياد (الشعر) في خارطة (النثر)، ليصبح من النثر العادي الكيان الفني المحكم الذي هو (القصيدة) كاملة في هيئة النثر وسيولته وتدفقه ، ولكن الوعي بانشاء (قصيدة) شعر في ركام النثر هو وعي بانجاز جنس شعري مقصود في الأساس منذ أول مفردة في إبداع هذه (القصيدة) استجابة لايقاع التجربة المنظم للتركيب النحوي للنص ولمعمار النص كله، وهذا ما يشكل منها (قصيدة) فهي (قصيدة) تستخدم وتستثمر حيل وإجراءات النثر العادي كالسرد والوصف والاسترسال والتدفق الحر لأغراض شعرية أكثر تحررا وبكارة ، وبالتالي فهذه الطرق في (قصيدة النثر) هي مادة خام لـ(الشعر) تفقد هويتها وغاياتها السابقة في (النثر) النفعي حين تحل في جسد شعري، وفي الشعر دائما وعي خاص بطبيعة الشعر وعي يحرك اللغة ويكثفها ويشحنها، يختلف عن الوعي الابداعي في ابداع (النثر) الوعي الابداعي بطبيعة النوع في الشعر - ايقاعي دائما ، ينتظم البناء اللغوي فيه ، سواء في قصيدة (الوزن) أو في قصائد (الشعر الحر) أو في (قصيدة النثر) ، هذا الوعي نابع أساسا من مفهوم كلمة (قصيدة) التي تؤشر على قصدية الابداع وأن الشاعر قصد الى تشكيلها شكلا شعريا، في الأساس ، عن قصد وتعمد في انجاز (الشعر) لا (النثر) وبالتالي تأتي من مادة (النثر) الحي الكامل (قصيدة) ، فـ(قصيدة النثر) قبل كل شيء (قصيدة) بالمعنى الدلالي لا بالدلالة العروضية الشائعة، ففي لسان العرب نقرأ: (وقيل سمي قصيدا لأن صاحبه احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو «المخ السمين» الذي يتقصد أو يتكسر لسمنه، والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح، فتقول : هذا كلام سمين، أي جيد، وقالوا شعر قصيد إذا نقح وجود وهذب ، وقيل سمي الشعر التام (قصيدا) لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا فهو فعيل من القصد) [25]، ويضيف صاحب لسان العرب: (أصل (ق ص د) الاعتزام والتوجه والنهود والنهوض نحو الشيء) [26]. فالقصد في إبداع (قصيدة) إذن هو ما يميز هذه (القصيدة) عن النثر الشعري الموقع، أما (النثرية) في المصطلح ، فقد فرضتها الطريقة الطباعية لهذه القصيدة التي تكتب كما يكتب أي نثر عادي) [27] ، إذن فمصطلح (قصيدة النثر) يراد به الدلالة على تلك القصيدة التي تكتب كما يكتب النثر العادي، المكونة من عناصر النثر التامة، القصيدة الصاعدة في مجال النثر، (قصيدة)هنا مضافة الى النثر ، لأن النثر هو الأصل والأساس و(القصيدة) هي الخلاصة الطالعة في فضائه والثمرة الناتجة في حقله ، هي (الشكل) الطالع في (اللاشكل) و(النظام) المنبثق من (اللانظام) و(الصيغة)الصاعدة من الانفراط، وهذا ما يجعلها نوعا (شعريا) صاعدا في خارطة (النثر) التي هي تفرق ولا نظام وتبعثر وانفراط ، حيث يوضح صاحب لسان العرب أن (نثر) من : (نثرت الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، كذلك نثر الحب إذا بذر وهو النثار ، وقد نثره ينثره نثرا أو نثارا ، ونثره فانتثر وتناثر، والنثارة ما تناثر منه ، وخص اللحياني بما ينثر في المائدة فيؤكل والنثار فتات ما يتناثر حوالي الخوان من الخبز وغير ذلك من كل شيء) [28] هكذا يكشف مصطلح (قصيدة النثر) هوية هذا النص: صعود النظام من (التفرق) ، بروز (الصيغة) في (الانفراط) ، انبجاس (الشعر) في كيان

(نثري) خالص تجري في عروقه شعرية مختلفة السمات ، ويكتشف تركيب الاسم عن اشكالية هذا الكائن الشعري المسمى (قصيدة نثر) وإذا كانت (قصيدة النثر) هي الشكل الشعري الأكثر تدفقا واسترسالا بما يكشف عن تأسيس شعرية مختلفة وموازية ومغايرة شكلا وجوهرا - فإنها تختلف عن (النثر الشعري) الذي يشبهها ظاهريا والذي هو نثر منعوت بالشعر لاحتوائه على خواص إيقاعية ووجدانية ، ولكنه يبقى (نثرا) في الأساس وتبقى (قصيدة النثر) «قصيدة». كما أنها تختلف عن قصيدة (الشعر الحر) في طبيعة الايقاع الحر، والاختلاف في طبيعة الايقاع لا يحدد الشكل الظاهري للقصيدة وفقا لأمواج التجربة فقط ، بل يهيمن على نظامها الداخلي بالكامل، بما يجعله بناء مختلفا ومتميزا ، فالايقاع هو العنصر المهيمن في بنية النص، وهو المحدد للتركيب اللغوي (النحوي) للنص من تقديم وتأخير، وحذف وتكرار ، وفصل ووصل - حسب مساحته الزمنية التي هي حركة التجربة - وبالتالي يتحكم الايقاع في البناء النحوي الذي يتحكم بدوره في أوجه التعبير البلاغي ووسائل انتاج الدلالة ، ومن ثم فالاختلاف في شكل تجسد الايقاع ليس بالشيء الهين ، بل هو نسق داخلي متكامل ، وإذن فالاتفاق في الخروج على النظام العروضي لا يعني أن (قصيدة الشعر الحر) و(قصيدة النثر) قصيدة واحدة وأن الشكل الطباعي الظاهري هو الفيصل بينهما، فلكل منهما ايقاعية مختلفة تتولى انبناء لغويا خاصا لموجاتها ، وبهذا فإذا كانت (قصيدة النثر) تحتوي على شيء من (قصيدة الشعر الحر) فإنها قصيدة مختلفة عنها، لا تشاركها سوى في هاجس الانبناء بمعزل عن الأصول الثابتة، وبالتالي علينا أن نميز بين هذين الجنسين الشعريين حتى وإن وجدنا (قصائد نثر) مكتوبة في شكل قصائد الشعر الحر) فالتمييز هنا بين هذين الجنسين الشعريين كالتمييز بين (قصيدة تفعيلة) و(قصيدة بيتية مقفاة) مكتوبة في شكل قصيدة تفعيلة والالتقاء في مجال ايقاعي واحد يضمهما لا يعني كونهما جنسا شعريا واحدا، واذا كنا نستشرف ذلك من طبيعة المنجز الشعري العربي ، فإن موسوعة برنستون للشعر والشعرية تؤازرنا في هذا المسعى ، إذ (تعرف قصيدة النثر (Prose Poemeen) على النحو التالي : هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي ، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كذلك ، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة) [٢٩]، ويهمنا هنا أن نتأمل بعض المقولات التي رافقت (قصيدة النثر) وحاولت أن تجتلي الخاصية الشعرية المميزة لها، وسنلاحظ أن من يتحدث عنها يتحدث عن نوعي شعر النثر معا: (الشعر الحر - قصيدة النثر) دون تمييز ، فيقول أنسي الحاج أنها : خذلت كل ما لا يعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة ، رفضت كل ما يحول الشاعر عن شعره لتضع الشاعر أمام تجربته، مسؤولا وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها ، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه) [٣٠] ، واذا كانت (قصيدة النثر) على هذه الدرجة من الحرية فإن علينا أن ننظر إليها كنوع شعري جديد ومستقل لا كمرحلة في سياق تطور (قصيدة الوزن) حتى لا نقول مع غالي شكري أنها (تتسق مع التقاليد الأدبية الفرنسية خصوصا رامبو الى سان جون بيرس ولا تتفق مع تطور الشعر العربي الحديث) [٣١]، يجب النظر إليها كنوع شعري مختلف ويحاول عباس بيضون الاقتراب أكثر من طبيعة (قصيدة النثر) واستقلاليتها عن الشعريات المجاورة قائلا: (قصيدة النثر، تقاس على نفسها ، وتجد حجتها في نفسها ، فليست بديلا ولا استعاضة، هي ببساطة نوع مختلف ، وعليها أن تجد مكانها وتؤسسه ... باختصار قصيدة النثر نوع من أنواع .. إنها تتخلص من أدبية اللغة أو قل من أدبية لغة — هي لأسباب شتى موغلة في أدبيتها - فقصيدة النثر في قاموسها وعباراتها وايقاعاتها ورؤيتها أقل استقبالا لأدبية اللغة، أي لتقنين بلاغي وإيقاعي صارم في لغة متحفية كاللغة العربية تؤخذ كلها ولا تقبل تشظيا أو بعثرة.. وشعراء النثر الجدد هم أمام مهمة إيجاد ايقاعات أخرى لعبارة هاربة من ايقاعها والأرجح أن هذه الايقاعات الجديدة لابد أن تحتكم الى قابليات النثر، أي أن الايقاع المنشود هو ايقاع النثر نفسه، إن القصيدة النثرية مطالبة بأن تتخلص من الخطابة، لا بالمعنى البسيط الذي نعرفه، لكن بمعنى التخلص من تناول أدبي قائم على الهياج اللغوي على الحماسة كما كان يسميها العرب، وعلى الغناء ، وقصيدة النثر في تخلصها من الحماسة والتغني ما أمكنها ذلك تتيح للكلام الشعري ألا يكون تنميقا وتزيينا لمعان سابقة عليه ، بل أن يولد معانيه من نفسه ومن ايقاعه .. هي قصيدة مثقفة بمعنى ما ، قصيدة تصطدم الوعي أكثر مما تداعب بداهاته ومسلماته .. هي قصيدة تتخلص ما أمكن من نرجسية الشاعر فهي قصيدة ليس الشاعر فيها أكثر من مستمع وملاحظ والعالم والشاعر في ذاته فهو يستقبلها وهو وسيط لهما، لذلك نرى العالم والخارج من هذه القصيدة ينبثقان وينتشران بدون أن يكونا من تورم ذات الشاعر وتضخمها) [٣٢] ، وهكذا لا يمكن لقصيدة النثر أن تقاس إلا عن نفسها وألا ترى إلا في أفقها على أنه يجب التأكيد من جديد على أن الحرية الظاهرة في نسق (قصيدة النثر) ليست مطلقة فئمة وعي منظم بها يجعلها تتحرك في مجال خاص مقصود، ونعتقد أن (قصيدة النثر) بهذا الوعي، ستظل (كيانا) شعريا مستقلا، ولن تتذاوب في غيرها ، كما لن ينحل غيرها فيها ، رغم تواصل الأجناس الابداعية وتعالقها ، ولذا فنحن ضد نبوءة سوزان برنار التي تهجس بأن (نوع «قصيدة النثر» سيذوي أو يفقد شخصيته .. الى أن تذوب في (النثر الشعري) للأجناس المجاورة ، وأن تختلط مع الأشكال الجديدة خاصة) [٣٣]، ونعتقد أن هذه الرؤيا تتغافل كون قصيدة النثر) شعرا في الأساس وقصيدة محكمة ، لها خاصيتها الشعرية الخالصة قبل كل شيء ، وهذه رؤيا تقود - في النهاية — الى مصير الفعل الأدبي كله - وليست قصيدة النثر فقط - وتوجهه الى نوع وحيد كما بدا.

ولكن (قصيدة النثر) لم تسلم من استهجان منذ بدات تجلياته (المغايرة وحتى الآن، بداية من استقبال مصطلحها الذي يشير الى حقيقتها والى إشكاليتها كذلك، والذي يعد مدخلا ملائما لكشف حقيقة هذا النوع الشعري ، والموقف منه لم يزل عصبيا، وهناك رفض كبير للتعامل مع مصطلح (قصيدة النثر) - الذي أصبح واقعا يستخدمه حتى المعارض - كذلك هناك عجز عن تقديم بديل عنه ، يكون دالا على هذا النوع الشعري الخاص، يقول البياتي (أعترض على تعبير (قصيدة النثر)، فالقصيدة تعبير كلاسيكي معناه أنها — أي القصيدة — مكونة من ثمانية أبيات ، وما كان أقل يسمى مقطوعة. وربط كلمة قصيدة بالنثر يبدو

متناقضا)[٣٤]، كذلك يقول نزار قباني : (قصيدة النثر انا ضد تسميتها بالأساس ، سمها كلاما جميلا وكلاما ابداعيا، نصا فريدا ، هذا مقبول ، أما قصيدة ، فهذا غير صحيح، القصيدة لها شروط (!!) يعني أي فن مثل الرسم والنحت والموسيقى لها عناصر أساسية في تشكيلها هل يستطيع الرسام أن يشتغل من دون الوان؟ فالشاعر أيضا لا يستطيع أن يشتغل أو ينظم قصيدة من دون (أوزان) [٣٥] وهكذا يبدو أن الخلاف ليس على المصطلح وحده وإنما على اعتبار هذا الكيان الابداعي شعرا ولكن السخط على المصطلح الذي يصل الى حد النفي والالغاء لم يقدر على تقديم بديل مقبول ، وقد أوضح غالي شكري، في وقت مبكر، أن (قصيدة النثر) : (أصبحت تعبيرا خاطئا يجسد عجز الناقد بقدر ما يجسد الرواسب المختلفة في وعي الشاعر الذي يرتضي هذه التسمية) [٣٦] . أما ابراهيم حمادة فيرى أن (التسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية، إذ افترضت بداءة - أن القطعة من هذا الشكل «قصيدة»، بينما اقتصر إطلاق هذا المصطلح منذ ردح مجذر في الماضي البعيد على صيغة قولية معينة يفترض في بنائها الشكلي - قبل أي شيء آخر - أن يكون موزونا طبقا لمعايير تفعيلية معلومة سلفا ، أو - على الأقل-مبتكرة ، ومستخدمة على نحو تكراري معين، ومن هنا يبرز التناقض في التسمية، بينما ينبغي له أن يكون كلاما موزونا وبين ما هو نثر محرر تماما من النمط الوزني الملزم حتى لو تزاحمت فيه الكنايات والاستعارات وروح الشعر بالمعنى المألوف) [٣٧] ويضيف ابراهيم حمادة: («قصيدة النثر» يمكن أن نطلق عليها : «المنثورة الشعرية»، لانها في المحل الاول نثر، وفي المحل الثاني مزودة بتزاويق شعرية ، أو فليتسم هذا النثر المشعور بـ«جواهر القول» أو بأي اسم آخر رنان فخم، ولكن عليه الا يتسمى باسم «قصيدة»، حتى ولو على سبيل المجاز ، ولو أن بعضه يتفوق على بعض القصائد الموزونة (!!) فلا يزال النثر نثرا والشعر شعرا)[٣٨]، ولكن أليس مصطلح (قصيدة) ذاته أصبح في حاجة الى إعادة نظر؟ أليس مثيرا للجدل إذ يأخذ تحت مظلته كل شعر ؟ (فكيف ندرج باطمئنان في دائرة واحدة (قصيدة) للمتنبي مع (قصيدة) لعفيفي مطر، مع (قصيدة) لسليم بركات ، مع (قصيدة) لبسام حجار؟ وكل هذا شعر ، وكل هذه (قصائد) غير منكورة ، ولكن ما مفهوم (القصيدة) الذي يحتوي على كل هذه (القصائد)، أليس ثمة اتساع حاليا في مفهوم (القصيدة) ؟ [٣٩] ، وليس المصطلح المقترح من ابراهيم حمادة (جواهر القول) بأغرب من مصطلح (عصيدة) الذي اقترحه أحمد درويش [٤٠] بديلا عن مصطلح (قصيدة النثر) أو عن مصطلح (مديدة النثر) الذي اقترحه أبو الفضل بدران[٤١].

وقد أصبحت (قصيدة النثر) لونا شعريا مميزا بإسهامات انسي الحاج في ديوانيه (لن) و(الرأس المقطوع) وسليم بركات في معظم أعماله ومنها : (الجمهرات) و(الكراكي) و(بالشباك، ذاتها بالثعالب التي تقود الريح) و(البازيار) ووديع سعادة في (لحظات ميتة) بديوانه (لسبب غيمة على الأرجح وبسام حجار في (حكاية الرجل الذي أحب الكناري) وبول شاوول في (موت نرسيس) ورفعت سلام في (هكذا قلت للهاوية) و(اشراقات) وقاسم حداد في : (قبر قاسم) وشريف رزق في : (لا تطفيء العتمة) وميسون صقر في (تشكيل الأذى)..

النثيرة : نثر شعر النثر

سبق أن أشرنا الى أن (القصيدة) - دائما - نظام مقصود ذو علائق داخلية تحددها طبيعة الايقاع المنظمة لتشكلها ، ولهذا فالقصيدة بناء ينتشر في الوقت ولا ينتهي ، فهي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد ، وإلا لتحفر بأصدائها اللانهائية ، وإذا كانت (الشعرية) خاصية إبداعية عامة قد توجد في أي نص أدبي بدرجة ما بين عناصر أخرى عديدة ومؤسسة للنص ، فإنها في (الشعر) تكون أبرز الخواص الموجودة في النص والمهيمنة على الفعل الشعري برمته ، لتأسيس (قصيدة) خاصة ومقصودة وعلى هذا فلابد من استشعار الفارق بين الشعر وبين الكلام المكتوب في شكل شعر ، ونحن نرى بين قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر نوعا ثالثا يختلط بهما في المشهد ، نقترح لتحديده مصطلحا مطروحا - خطأ على كل شعر النثر - هو : (النثيرة)، حتى لا نضيف الى الزحام الاصطلاحي جديدا، كما أننا نرى هذا الاسم دالا على حقيقة هذا النوع الأدبي الذي نعنيه ، بدلالة النثر المعجمية، التي يتركز حولها هذا المصطلح، فنثر نثرا ونثارا رماه متفرقا كنثرة وتنثر وتناثر، والدلالة تعني إذن: رمي الشيء متفرقا [٤٢] ويعنينا هنا التركيز على غياب دلالة (القصدية) في هذا الانجاز، والتي رأيناها في دلالة (قصيدة) تؤسس لوعي مقصود شعرا ويبدأ ذلك بوعي إيقاعي يتحكم في نحوية النص ويستبطن جوهر التجربة والأشياء بهدوء وعمق، ولكننا هنا بإزاء شيء آخر، فهو ينثر(ه) نثرا في خطاب يتخلى عن طبيعة خطاب (القصيدة) - كل قصيدة - هذا الخطاب الذي يشي بوجود وعي داخلي منظم يدير جموع الكلام في أتون التجربة ، ويعطر التجربة بإيقاعاتها الخاصة في ربوع الكلام، وبالتالي يقل في (النثيرة) الوعي بطبيعة بنية الخطاب الشعري الذي يتأسس على وعي بـ(المظهر الصوتي أو المظهر التلفظي أو حتى المظهر الدلالي) [٤٣] ، وتنهض (النثيرة) - كشكل - على صلات ظاهرية بـ(الشعر الحر) فتعتمد على وسائله وآلياته وذرائعه . . . كالتفاصيل اليومية، أو الشخصانية أو السوريالية أو المناجيات العاطفية .. ولكن (النص) يأتي في النهاية - خاليا من الوعي (الشعري) كبناء شعري خاص يتأسس بين (قوتين متناقضتين : قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية) [٤٤] ، و(النثيرة) هكذا تقع في منطقة بين (القصيدة) - التي لا يكتبها سوى شاعر - و(الخاطرة الشاعرية) - التي يكتبها الشباب في بدايات الشباب بنزوع عاطفي رومانتيكي هائم ، هذا برغم طموحات (النثيرة) في أجواء الشعر، فهي قابلة للاستهلاك السريع وللتبديل، ولكن (القصيدة) - وقد ذكرنا - كيان حي متماسك الأعضاء محكم ومشع وعابر للزمنية ، وبالتالي لا تستهلك (القصيدة) - الحقيقية - ولا تزول، وتتبدى (النثيرة) خالية من وهج التجربة الحقيقية، خالية من الدفء الانساني ، بحيث تبدو مبتورة عن مرجعيتها البشرية المحلية، وبهذا فإذا كانت (النثيرة) تختلط شكليا بقصيدة الشعر الحر أو قصيدة النثر فإنها سرعان ما تتكشف لنا بهشاشة خطابها المصنوع الملحوظة وميوعتها البادهة ، هذا ما يفرق (النثيرة) عن (القصيدة) : قصيدة الشعر الحر، أو : قصيدة النثر ، رغم اشتراكها مع هذين النوعين الشعريين في الوسائل التعبيرية الدالة، وفي الاعتماد على التشكيل من مادة أساسية واحدة هي الجملة النثرية ، والاعتماد - كذلك - على ايقاع داخلي عابر للتقاليد العروضية، وتبقى (القصيدة) - دائما - : تنظيما داخليا محكما لحركة الذات وحركة النثر، يقود الى تخلق دائب لعالم منبن بقوانين خاصة ونظام داخلي محكم خاص، وتبقى (النثيرة) : شكلا ناتجا عن

اندفاق الرؤيا أو الفكرة أو الحالة (كلام) غير متأن، يدار كما يدار في غير خطاب القصيدة، خطاب ما بعد القصيدة - وهناك أسماء عديدة تكتب (النثيرة) - تحت هاجس (القصيدة) - وتراوح أحيانا بينها وبين (قصيدة الشعر الحر، ومنها : ظبية خميس، أحمد طه، يحيى جابر، منذر عامر، حمدة خميس، لينا الطيبي، تيري بباوي، رشيد الضعيف، غادة السمان، وآخرون ... وإن كان لبعض هذه الأسماء بعض (القصائد) الناجزة، أو مقاطع - على الأقل - في (الشعر الحر).

ليس لديّ — في الوقت الحالي من وسيلة للتمييز بين قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر من ناحية، والنثيرة من ناحية أخرى سوى الاحتكام الى الذوق المدرب الخبير والاصغاء الى الايقاعية الداخلية للصوت السري في النصوص، حيث استلبت النثيرة والظواهر السطحية التي يمكن الاستناد إليها — مما جعل البعض يتحدث عنها كقصائد نثر - وجرتها الى حيز الانتاجية والاستهلاك بمعزل عن (أتون التجربة) ويمكننا استشعار هذه الفروق من الامتثال الى أصوات النماذج المطروحة لهذه الأنواع في ملحق الدراسة.

الهوامش:

١ - أدونيس — بيان الحداثة (ضمن كتاب البيانات): تقديم محمد لطفي اليوسفي - دفاتر كلمات - أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين - ط ١٩٩٣ ص ٢٤.

٢ - المرجع السابق.

٣ - يمكن معاينة أعمال لهؤلاء الناثرين المترسلين ولغيرهم في كتاب يتيمة الدهر في أحوال العصر للثعالبي، وصبح الأعشى للقلقشندي، والذخيرة لابن بسام - ومعجم الأدباء لياقوت، وزهر الآداب للحصري، بجانب الكتب التي تحتوي على رسائلهم الخاصة.

٤ - سوزان بيرنار - قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا - ترجمة د. زهير مجيد مغامس - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٦ - ص ٩٩.

٥ - تجدر الاشارة الى أن مفهوم (الشعر المنثور) لدى الريحاني ينزع من المفهوم العام لـ(الشعر الحر) عند وايتمان الذي أطلق الشعر الأمريكي من قيود الأبحر العروضية (انظر الريحاني جـ ٢ ص ١٨٢) وإن كان الريحاني يستعيض عن الوزن بالتنميق والتشكيل اللغوي وإنشاء قواف متراوحة تؤازر الايقاع الداخلي الحر، فهو ليس حرا تماما، والواقع أن أي شعر لا يكون حرا تماما مهما كانت مساحات الحرية أمامه، وكان لويس عوض أيضا على وعي بحرية الشعر الحر عند وايتمان، ولكن عوض دعاه (الشعر المنثور) في مقدمة ديوانه بلوتولاند الصادر ١٩٤٧، حين قال: (الشعر المنثور) حر من الموسيقى وخال من القافية معا... و... والت هويتمان مبدع الشعر المنثور)، وبهذا أصبح (الشعر الحر) في المصدر الغربي (شعرا منثورا) في لغتنا، وما تحقق فعلا في البداية لدى أمين الريحاني ثم منير الحسامي ثم حسين عفيف شيء آخر غير (الشعر الحر) الذي أنجز فيما بعد،هذا الشيء الآخر (الجنس الشعري الآخر) هو : (الشعر المنثور).

٦ - انظر : سمير غريب ؛ السيريالية في مصر - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٦ - ص ١٥.

٧ - يشيع التاريخ لهذه الحركة بعد حوالي عشر سنوات من بدايات توفيق صايغ، وإذا ذكر توفيق صايغ يذكر بعيدا عن موقعه التاريخي الحقيقي، والأمثلة على ذلك عديدة منها :

- (قصيدة النثر التي يتحدث عنها (أي ادونيس) - لم تجد في الشعر العربي وقتها إلا من خلال نماذج قليلة أبرزها ما كتبه محمد الماغوط، وما بدا يكتبه أنسي الحاج أو توفيق صايغ (!) ..) - محمد قوبعة جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية - مجلة علامات - ج ١٢ - م ٣ - يونيو ١٩٩٤ - النادي الثقافي بجدة - ص ١٠٤.

- (سنلاحظ أن الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر الذي التف حول مجلة (شعر)وباتجاهات متباينة يمثلها أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبوشقرا) : حاتم الصكر - قصيدة النثر - مجلة فصول - خريف ١٩٩٦ - ص ٨٠.

- (يتمثل المنجز الرئيسي لشعراء هذه المرحلة بقصائد النثر التي كتبها محمد الماغوط وأدونيس) : فخري صالح - القصيدة العربية الجديدة - مجلة نزوى - ابريل ١٩٩٧ - ص ٤٥.

- (شعراء أصبحوا الآن روادا كلاسيكيين لهذا الشكل الذي تبلور على يديهم جماليا وتقنيا أمثال : أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال) ولم يذكر كذلك قبل هؤلاء أو بينهم توفيق صايغ: عبدالله السمطي - بين بلاغة الصورة وسردها - مجلة نزوى - يوليو ١٩٩٧ - ص ٥٣.

٨ - كان ذلك في مقالة بعنوان : (في قصيدة النثر) بمجلة «شعر» ١٧، العدد ١٤، (ربيع ١٩٦٠) ص ٧٥-٨٢، وأعاد نشرها في كتابه (زمن الشعر)، وفيها عرض تبشيري دعائي.

٩ - نشر أنسي ديوانه الأول (لن) عام ١٩٦٠، مصدرا بمقدمته الانفعالية، التي يستند فيها على مقولات سوزان بيرنار وشروطها الأساسية لقصيدة النثر، وهي الايجاز والكثافة والوحدة العضوية والتوهج، وإن كان أنسي ذاته سيتجاوز هذه الشروط، بعد ذلك في :(الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) و(ماذا صنعت بالذهب فعلت بالوردة).

١٠ - محمد ديب - الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي — مجلة علامات - النادي الأدبي الثقافي بجدة - يونيو ١٩٩٤ - ص ١٥٣ - ١٥٤.

١١ - انظر محمد جمال باروت - الحداثة الأولى - اتحاد كتاب وأدباء الامارات - الشارقة - ١٩٩١ - ص ٢٠٢ - ٢٠٧.

١٢ - انظر : ما كتبه أدونيس في (شعر) العدد ١٤، وما كتبه يوسف الخال في العدد ٣، ص ١١٤.

١٣ - ص ٢٩٤ عن : محمد قوبعة : جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية — مجلة علامات - النادي الأدبي بجدة - يونيو ١٩٩٤ - ص ٩٧.

١٤ - السابق، ص ٩٧.

١٥ - عن محسن جاسم الموسوي - مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول - خريف ٩٦ - ص ٣٧ - ٣٨ والعبارة منسوبة الى كتاب : (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة في سياق الرد على جبرا ابراهيم جبرا، الذي كتب عن قصائد توفيق صايغ..

١٦ - السابق، ص ٣٧.

١٧ - من حوار معه، بمجلة نزوى، ع ٦ ابريل ١٩٩٦ - ص ١٨٨.

١٨ - عن : محمد الصالحي : (قصيدة النثر: تأملات في المصطلح)، مجلة نزوى، ع ١٠ - ابريل ١٩٩٧ - ص ٨٥ - ٨٦، ومصدره كتاب محمد جمال باروت - الحداثة الأولى.

١٩ - رشيد يحياوي - في المتاهة الشعرية - مجلة نزوى - ع ٢ مارس ١٩٩٥ ص ٣٩.

٢٠ - علوي الهاشمي - جدلية السكون المتحرك — مدخل الى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي - (ضمن بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربي (من ٢٠ - ٢٤ أكتوبر ١٩٩٣) - ص ٥٠.

٢١ - ابراهيم حمادة - قصيدة النثر - مجلة القاهرة ع ٧٣ - ١٥ يوليو ١٩٨٧ افتتاحية العدد.

٢٢ - محمد الصالحي - قصيدة النثر ... مجلة نزوى - ع ١٠ ص ٨٠.

٢٣ - علوي الهاشمي - سابق ص ٥٢.

٢٤ - من نتائج إطلاق مصطلح (قصيدة النثر) على عموم (شعر النثر) هذا الكلام الذي يعلنه صاحبه كأنه اكتشاف : (كنت أقلب صفحات معجم كادون للمصطلحات الأدبية فوقع نظري على مصطلح يشغلنا كثيرا هو :(Prose Poem) : (قصيدة النثر) فرأيت أن انظر في هذه المادة لعلها تعين على فهم هذا النمط من الكتابة التي تختلف فيه الآراء : قصيدة النثر تأليف يطبع على صورة النثر، ولكنه يتميز بعناصر معروفة في (الشعر، مثل الايقاعات المبتكرة المحكمة، صور الكلام، الموسيقى، الموسيقى الداخلية، السجع، الجناس، الصورة المنشاة».. هل تلاحظ معي أن كثيرا مما ينشر في بلادنا لا يطبع على صورة النثر؟) - مجدي أحمد توفيق - بصر وبصيرة : دراسة ملحقة بديوان محمد الحمامصي : لا أحد يدخل معهم - إصدار جماعة نصوص ٩٠ يناير ١٩٩٦ ص ٦٣.

٢٥ - ابن منظور - لسان العرب - دار المعارف - مصر - ص ٣٦٤٣.

٢٦ - المصدر السابق ص ٣٦٤٣.

٢٧ - محمد الصالحي - قصيدة النثر - مجلة نزوى - ع ١٠ ص ٩.

٢٨ - لسان العرب - ص ٣٦٤٣.

٢٩ - عن: محمد ديب — الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي — مجلة علامات - يونيو ١٩٩٤ - ص ١٤٧.

٣٠ - أنسي الحاج - لن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط ٢ ص ١٨.

٣١ - د. غالي شكري — ثقافتنا بين (نعم) و(لا) - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يوليو ١٩٩١ - ص ١٤٣.

٣٢ - في حوار معه، بمجلة (نصف الدنيا) - عدد ١٧ أكتوبر ١٩٩٣ - ص ٦٧ - ٦٨.

٣٣ - سوزان بيرنار - (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا) - ص ١٣٦.

٣٤ - في حوار معه بمجلة (الشعر) عدد ٨٧ - صيف ١٩٩٧ - ص ٥٣.

٣٥ - في حوار معه بمجلة (الكويت) - عدد ١٦٥ - يوليو ١٩٩٧ - ص ٣٥.

٣٦ - د. غالي شكري - ثقافتنا بين (نعم) و(لا) ص ٧٥ - والمقال : مؤرخ بأكتوبر ١٩٧٠.

٣٧ - د. ابراهيم حمادة — قصيدة النثر - مجلة القاهرة - العدد ٧٣ — ١٥ يوليو ١٩٨٧ - الافتتاحية.

٣٨ - المرجع السابق.

٣٩ - شريف رزق ـ قصيدة من خارج الرحم ـ القدس العربي ـ لندن ـ ٢٠ يناير ١٩٩٧ + الحرس الوطني ـ السعودية ـ مارس ١٩٩٧ص ٩٤.
٤٠ - انظر : أحمد درويش : عصيدة النثر مصطلح مقترح ... جريدة الأهرام ٩/٨/١٩٩٦ ـ ملحق الجمعة ـ صفحة (ثقافة)..
٤١ - انظر : د. أبو الفضل بدران ـ مديدة النثر ... جريدة الأهرام ـ ٦/٩/١٩٩٦ / ملحق الجمعة ـ صفحة (ثقافة)..
٤٢ - انظر مادة (نثر) في لسان العرب لابن منظور، وفي القاموس المحيط للفيروزابادي.
٤٣ - فاطمة الطبال بركة ـ الألسنية عند رومان جاكبسون ـ دراسة ونصوص ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ـ ١٩٩٣ ـ ص ٥٨.
٤٤ - سوزان بيرنار ـ قصيدة النثر ـ ص ٢٤١.

ملحق النصوص

الشعر الحر

أمجد ناصر — **أثر العابر** (مختارات شعرية)
دار شرقيات ـ القاهرة
١٩٩٥

انطباعات خاطئة
من أعطى هذا الانطباع
عن بيوتنا الجديدة.
نحن الذين تركنا مصاطب الريحان
ورائحة القرفة ومضينا الى
حواف المياه؟
من قال لهم: إن حياتنا
في الجزر غير حياتنا
على البر الآخر؟
أصدقائي الذين ظلوا
يتطوحون بين ذوائب النساء
والمروءة المفتعلة،
تحدثوا كثيرا الى من صادفوهم في الشوارع
عن بيتي الجديد.
أصدقائي، الذين ظلوا يحتفظون
بوصايا أمهاتهم،
حتى بعد أن جاوزوا الثلاثين
أمسكوا أناسا من الشوارع
وراحوا يحدثونهم عن بيتي الجديد.
من أعطى هذا الانطباع عن ثيابنا الجديدة،
نحن الذين خلعنا الصداري المزركشة
وأحزمة الخصر المجدولة من جلد الأفاعي
وارتدينا الحراشف؟
من قال لهم إن قمصاننا
في الجزر لم تكلح عند الابطين
كما على البر الآخر؟
أصدقائي الذين ظلوا يتلصصون
تحت الشرفات الواطئة
حتى بعد أن جاوزوا الثلاثين،
جلسوا في المقاهي
وراحوا يتحدثون الى المارة
عن ثيابنا الجديدة.
أصدقائي الذين أقلعوا عن الكتابة إلي،
ذهبوا الى جيراننا
وراحوا يحدثونهم عن قميصي الجديد
أصدقائي الذين ظلوا يكشفون
عن صدورهم ويشمرون عن زنودهم
رغم أنهم جاوزوا الثلاثين
ذهبوا الى أمي
وراحوا يحدثونها عن حياتي الجديدة.

نيقوسيا ٥/١٩٨٥

سيف الرحبي — **رجل من الربع الخالي**
دار الجديد ـ بيروت ـ
١٩٩٣

ليل امريء القيس
ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار
أو تعتقله في كأس
ليل ثعلبي المزاج
أحيانا يشبه مهرجا في ساحة عامة
وينزلق أملس كفراء العروس
ليل العرافات وسائقي الشاحنات
لم يرخ سدوله بعد
لكنه أوعز الى مخلوقاته بالنميمة
الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر
والسفن غارت في ذاكرة البحارة
ليل غير قابل للاندحار
على شواطئه تلملم الصرخة
أشلاءها من فم الغريق
ليل وعر
وقد أرخى سدوله على عنق العالم

عقيـل عـلي

جـنـائن آدم

دار توبقال للنشر - المغرب

١٩٩٠

امـــرأة

امرأة تنقرض في أفكاري
امرأة تترك مفاتيحها في صيحتي
امرأة أسحبها نحو الموجة،
فتسحب خلفها ذئبا يتكيء الآن على عويلي
امرأة لا تحصى
امرأة لا تكف عن قضم الواحات
شلو أنا .. يأكل شهوته الخالية
امرأة
تترك صيحتي مبعثرة في قصائدي

قصـيدة النـثر

بول شاوول

مـوت نرسـيس

دار الحداثة بيروت

١٩٩٠

من : (موت نرسيس)

كل هـذا الزمن السـادر منك يا نـرسيس ، زمنك المسترخـي في حاضر لا ينتهي ، في حاضر لا يتزحـزح ولا يصل باركا في فجوته الباردة . كـل هذا التألق منك يـا نرسيس، مـأواك منك شمسك منـك. هواؤك منك. لا يملـك عصفور أن يسقط ريشه على حصارك الجميل، لا تملك امرأة أن تخدش حضورك الشاسع. افتح حـواسك على حواسك ، عينيـك على عينيك ، كفيك على كفيك ، ذاكـرتك على ذاكرتـك، فهناك الكنوز الأبـدية ، كنوزك ، أنـت الأب والابن والزوج والـزوجة والبرعم. والـوردة والثمرة والحديقة الـذكر والأنثـى، الأول والأخير ، البتول، الأبدي ، مصونا في برجك العاجي كعذارى الملاحم ، لا يدركك صوت، لا تستبيك إشارة ولا يغري فمك الخالـد فم فان ، فاستو على عرشك الأوحـد يا نرسيس ، اغسل بجمالـك مراياك التـي تملأ العالم ، من أقصـاه الى أقصاه ، وانثر الـزهر والعطور على وجهك المطمئـن وجهك الثابت خلف قسماتك المطمئنـة المتوهج في انتصاراته الخالدة. ١٩/١٠/١٩٨٢

هذا الضوء البعيد يا نرسيس ليس ضوءك لكن عينيك مفتوحتان كشهوات الغابة، هذا الصباح القوي ليس صباحك يا نرسيس ، لكنك تملأ نوافذه بجسدك . هذا المساء يأتي وليس مساءك لكنك تنتفـض بكل رمالك ونباتك تحت أجنحته الشاسعـة ، هذا الهواء تعرفـه الشجرة التي لا تعرفهـا والطيور التي لم تـرها والصدور العالية التي لم تضمها، لكنك كم تتبع خجله الأخضر ، لكنك كم تتنفس في عريه الواسع في عريه القريب ، في عريه المجهول وترسل دمعك معه الى حيث لا تعرف يا نرسيس الى حيث لن تصل.

بسام حجار

حكاية الرجل الذي أحب الكناري

دار الجديد - بيروت - ١٩٩٦

من : (حكاية موتى)

كلما أرخيت جسمي وأسلمتـه الى الوهن الغامض الذي يسـاكنه منذ بعض الوقت، أحسست بأنه يتلاشى كأن في الفراش الصلب من تحتي ثقبا يتسرب منه الجسم الذي أصبح وهنا خالصـا، الى غور أجهله . لذلك اعتدت أن أبقى صـاحيا ما استطعت ، فـلا أغفو إلا إذا نامت زوجتـي على السرير بجانبـي وحين أسمع أنفاسهـا المنتظمة أدرك جيـدا أنني ما زلـت على قيد الحياة . ولذلـك أيضا لا أتوقف عن التجوال بين الغـرف والرواق والمطبخ جيئة وذهابا ، ولا يستوقفنـي في رحلتي بين الجدران إلا النافذة لهنيهات ، أسرح نظري المتعـب الى أقصـى ما يصـل اليه قبل أن تغشـاه دوائر سوداء متداخلـة وينتابني دوار خفيف ، فـأستأنف السير بين الغرف، ويظـن من يراني أن الضجـر وقعدتي في البيـت قد انهكا بـرود أعصابي ثـم لا يلبث واحدهم أن ينصرف الى شـأنه لأنني بلغت من الحياة مـا ينبغي أن يقنعني أن الضجر ترف ، لا بل خرف في مثل هذه السن.

ولكنني لم أضجر يوما.

بلغت سبعيني بعد أن صرفت أيامها، اليوم تلو اليوم.

ولم أضجر

كانت الأيام جميلـة في معظمها وما كنت أطلب من الـدنيا أكثر من ذلك، حتى أبي في ثمانينه كان يـدخن أربعين سيجارة في اليوم ، ويمكن جالسا على أفريز حجري قبالة الباب ساعات لا تنتهي إلا حين يخلد الى النوم ، ويضـع تحت وسـادة سريره نصف رغيف مـن الخبز الأسمر، وبجانبـه كوب ماء، هو أيضـا لم يضجر، غفا ذات يـوم ولم ينهض في الصباح. وقبل أن نستدعي طبيب المستشفى الحكـومي القريب تفقدنا نصف الرغيف ، وجدناه كما هـو وكوب الماء ، لم ينتقص قطرة ، وقلنا في سرنا ، قبل أن يخبرنا الطبيب، إنه فـارق الحياة. قبل منتصف الليل، قبل أن يأكل الخبز ويشرب الماء.

أصبحت لا أنام.

اغمض جفني بقوة على صورة واحدة ، احفـظ تفاصيلها جيدا خلال النهار، أثناء سيري بين الغـرف، وأضيف تفاصيل أخـرى، وتكون الصور التي لا تبارح رأسي الى أن يحين مـوعد رقادي. أغمض جفنـي بقوة وأروح اتنفس عمدا بنخير مسموع يؤلم رئتي أحيـانا، وفي اعتقادي أنني لن أفارق الحياة مادمت أسمع أنفاسي.

وديع سعادة

بسبب غيمة على الأرجح

دار الجديد - بيروت - ١٩٩٢

من (لحظات ميتة)

بين غرفة النوم وغـرفة الجلوس ترتفع يدي لترتـب شعري . مسافة قصيرة مع ذلـك يخيل إلي أن شاحنـات سريعة وأصـواتا غريبـة تقطعها، ويجب فعل أي شيء للوصول الى مقعد ، أمرر يدي على شعري وهي التي لا تحمل شيئـا يمكنها بسهولة أن تـرتفع إليه ،شعـرى طويل وككل الـذين ينامـون يتشعث في الليل ، غير أني أمرر يـدي عليه دائما، ليبقى صـديقي، يصبح العالم أجمل هكذا، حين يكون الشعر صديقا، العالم قريب من القلب مع الأعضـاء الصديقـة ، حين تحبك أعضاؤك ينقـص عدد الأعـداء، حتى أظافرك التي تجمع الغبار ، تكون تجمع شيئا محببا.

أتقدم خطـوتين وأصل الى النـافذة ، لايـزال العمال أنفسهم والاسفلت والسيارات، والقطة تنام في الزاوية، أصـوات تصل الى من وراء الزجاج وأشعر أنها أصوات جميلة ، حتى الناس يبدون رفيقين من بعيد.

ماذا سأفعل اليوم ؟ ليس في نيتي فعل شيء ولست مضطرا لفعل شيء، يمكنني على الأرجح أن أعقد صداقة ، من هنا من وراء الزجاج، مع هؤلاء الناس في الشارع لايزال النهار في أوله ويضع دقائق من الصداقة تكفي اليوم، بعد ذلك يجب أن أخرج الى الشرفة وأسقي الزهور، ويجب ربما، أن أتمشى قليلا في المدينة ، وأجلب قنينة عرق.

النافذة مقفلة وأنا رجل قصير وراءها طوله ١٦٥ سنتيمترا ، ويعقد صداقة مع شارع طويل يمرر يده بين وقت وآخر على شعره، وما يسقط منه يحمله ببطء ويرميه في القمامة، رجل هادىء حتى أنه بين غرفة النوم والمطبخ يتوقف مرارا ليسهو أو ليستريح ، يلف سيجارته على مهل ، يشيل التبغ الزائد من طرفيها ، ينظر الى الولاعة لحظة ثم يخفض رأسه ويشعلها.

أشعلت سيجارة ولهوت بدخانها، كل شيء هادىء حتى الهرة الصغيرة في زاوية الشارع لا تنظر إلي ، كل شيء هادىء في هذه الغرفة منذ سنوات وبت أعتقد نفسي جدارا وإذا خرجت ستهبط . أحيانا أفكر أن حديد الغرفة من عظامي. لكن عظامي رقيقة وهشة ولا ريب أن هذا الجسد محمول بدعائم أخرى. كيف مشت معي هذه العظام سنوات دون أن أسمع أزيزها أو أرى انهيارها المفاجىء على الطرقات ؟ غير أني وحيد تماما، ولذلك يخف وزني.

لماذا أتذكر أبي الآن؟ كنت طفلا حين أوصلته الى القبر، لكنهم كانوا ينظرون إلي وكان من اللياقة أن أشيخ أمامهم ، هؤلاء الذين أعتقدت أنهم يحبونني لم يفعلوا شيئا من أجلي. لم يقولوا لي أن أذهب وألعب مع الأولاد. ظلوا يحدقون بي حتى طالت قامتي وحملت معهم الجثمان الى القبر، كان مقفلا بمسامير ، أليس أكثر لطفا أن يردوا الغطاء على الموتى بهدوء كلحاف ناعم اعتادوه في بيوتهم؟ علبة التبغ على الطاولة أمامي ويكفي أن أحرك يدي قليلا ، لكن يخيل إلي أنها يد فرغت من الدم، وإذ تتحرك أحيانا فبزخم حركة قديمة. العمال أمامي لا يكفون عن الحركة بخفة من تأكد له أنه يستأثر بدم الحياة ، حاولت أن أقنع نفسي بأن الاعضاء المتحركة شيء جميل وأن للرجل عادة عروقا صغيرة يجري فيها دم نقي ، لكنه شيء مقيت أن تكون مثل آلة ضخ ، هكذا مع سائل رتيب كل العمر ، كمن ليس عنده شيء ليفعله.

مطفأ تقف في منتصف الفراغ
بينك وبين الحق صحراء من التحديق
في غرفة الظلام أزج بك
أتوهم أنك لن تكبر من جديد
شبح تكون لذكرى قديمة
تتوارى كي لا تسحبها تيجان الملكات
الى العرش المتكيء على جدران القلب

٧ نوفمبر ١٩٩٣

لينا الطيبي	شمس في خزانة منشورات (ل.ن) لندن

يوم قوس قزح

وحدي في منزل
كطيف لم يخط صداه
وحيدة كالشمس
كالعنكبوت سكان الزاوية
كالمطلقة
وحدي في منزل
بيني وبين الليل خيط
قرأت نفسي
ارتجلت كلمة عزاء
غيرت حذائي
ثيابي
فرشاة أسناني
وحيدة كيوم قوس قزح

١٩٨٨

رشيد الضعيف	أنسي يهو مع ريتا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣

ولادة

خرج أنسي من قعر الماء ومضى نحو المدينة فالتقى امرأة فقال لها: لازلت خارجا من الماء ولا والدة لي فأنت والدتي ، فقالت له : ولكني لم ألدك فقال: لديني، فقبلت لكنها أوضحت له أنها لا تستطيع ذلك إلا إذا عانقها رجل، وأشارت عليه برجل تحبه فتابع أنسي طريقه وقال لأول رجل التقي به لم يبق علي ليتم كل شيء إلا أن أجد والدا لي ، فأنت والدي ثم أنحل فيه واختفى ، عانق الرجل المرأة فحبلت ثم وضعت طفلا ذكرا أسمياه أنسي... (ص ٥)

النثيرة

ظبية خميس	القرمزي مطبوعات الظبية ـ القاهرة ١٩٩٥

تورية

أملأ مخيلة الفراغ بك
أسكبك ذهبا في الوقت
تخرج من دوائر الدخان
أنظرك في المرآة
لا شيء يلتمع اللحظة
حتى عيناك

الأداء المسرحي ورفقاؤه [1]

نص: دنيس بابلي DENIS BABLET

ترجمة: عبدالحليم المسعودي

تادوش كونتور فنان بولوني ولد في فيلوبول wielopole احدى دساكر مدينة كراكوفيا cracovie عام ١٩١٥، وبعد دراسة متينة في أكاديمية الفنون الجميلة أصبح رساما ومصمم ديكور مسرحي ومخرجا ومبتكرا «للفائف» [٢] و«الهابيننغ» [٣] وعام ١٩٥٥ أسس كونتور مسرح «كريكوت ٢ cricot» الذي مازال ينشطه الى اليوم [٤].. تادوش كونتور هو الفكر المتمرد والمستقل، المناهض بجرأة للامتثال، وهو من الفنانين المعاصرين القلائل الذي يمكن أن نتحدث بخصوصه عن مفهوم الطليعية دون أن يبدو هذا اللفظ مغشوشا أو منحطا وفي غير موضعه، ثمة في حياته لقاء روحي مركزي يتمثل في لقائه بمواطنه س.إ. فيتكيفيتش st/ o/ wotloewoez [٥] وهو كاتب ومؤلف مسرحي وجد فيه كونتور أكثر من مؤلف لتناول أعماله. إنه رفيق درب باطني داخل مسيرة كونتور الابداعية.

هي ذي فقرة ممكنة خاصة بتادوش كونتور صالحة بمعجم أعلام. ولكن مثل جميع فقرات المعاجم فهي فقرة مقزمة لصاحبها، وهي دون أن تكذب فهي تشوه، وهي تخون لأنها تختزل بمعنى أنها تترك المركزي ينفلت في التعريف.

إذن فلنسمعه يقول

«ولدت في السادس من أبريل عام ١٩١٥في شرق بولونيا في مدينة صغيرة ذات ساحة سوق وبعض الأزقة الصغيرة والحقيرة في حدود تلك الساحة تنتصب كنيسة صغيرة تأوي في جوفها تمثال قديس خاصا بالكاثوليك وبئر تدور حوله في الليالي المقمرة الأعراس اليهودية.»

«من جهة تجد الكنيسة وبيتا كهنوتيا ومقبرة ومن جهة أخرى معبد يهودي وأزقة يهودية ضيقة ومقبرة أيضا غير أنها مختلفة».

«الجهتان تتعايشان في انسجام تام: احتفالات كاثوليكية فرجوية، مراكب تطواف، بيارق، أزياء فلكلورية رفيعة ملونة، ريفيون، أما الجهة الأخرى من ساحة السوق فهي عامرة بطقوس غريبة، وأغان متعصبة وصلوات طاقيات من فراء الثعالب شمعدانات أحبار، وصياح أطفال».

«وبعيدا عن الحياة اليومية فإن هذه المدينة الصامتة متجهة نحو الأبدية. طبعا ثمة طبيب، وصيدلي ومدرس وخوري ورئيس شرطة. إن نمط الحياة يعود الى ما قبل الحرب (الحرب العالمية الأولى).

حين نغادر الساحة الكبرى نعبر حقول القمح والهضاب ثم الغابات وهناك بعيدا توجد سكك حديدية».

«والدي وهو معلم في المدرسة ذهب الى الحرب ولم يعد. ولقد اضطررنا أنا وأمي وأختي الى اللجوء عند شقيق لجدتي حيث نشأنا عنده في ذلك البيت الكهنوتي باعتبار انه كان خوريا».

«الكنيسة كانت نوعا من المسرح نذهب الى صلاة الأحد لنحضر تلك الفرجة، وفي عيد الميلاد يبنى داخل مذود المسيح وهو مكان ولادته وتنتصب فيه تماثيل صغيرة، أما في عيد الفصح فتبنى مغارة بديكورات وكواليس حيث ينتصب رجال مطافيء حقيقيون يحملون خوذات ذهبية».

«كنت أقلد ذلك كله في أحجام صغيرة، وقد اختلط علي المسرح بالسكك الحديدية التي رأيتها لأول مرة بعد أن قمت برحلة طويلة في «بريك». لقد صممت عدة مشاهد مختلفة مستعملا علب أحذية فارغة، كل علبة تمثل مشهدا، كنت أربط تلك العلب كعربات قطار بخيط ثم أمررها من خلال ورقة كرتونية كبيرة تحتوي على فتحة (يمكن تسميتها فتحة مشهدية) وبذلك أتحصل على تغييرات في المشاهد».

«وفي رأيي كان ذلك أكبر نجاح لي في المسرح». [٦].

إنه لا يمكن لنا هنا أن نبين «مسيرة» أو فحوى أعمال تادوش كونتور انطلاقا من مكان شبابه وذكريات طفولته،

★ كاتب من المغرب.

ولكن نسجل بعض الدوال، فالولع باللعب المسرحي والذي نجده عند العديد من الأطفال يزول عند أغلبهم وذلك ليس كما هو الحال بخصوص قيام ملكة إبداعية منغصة أو مدوخة، فاللعب المسرحي عند كونتور الطفل هو لعب حسي وملموس قائم دون أي تأويل لنص أو أمكنة مشهدية أو مشخصات صغيرة وربما هذا دليل على ذلك... كذلك فنحن نقف عنده على كون مؤسس على تباينات حقيقية، معاشة ومتحملة وعلى واقع لا يتحدد بالآني، لكنه ينطوي على سر منفلت غير أنه محسوس وممتحن على الفور. إنه تعدد في مستويات الحضور وتعدد في مستوى الكثافة والحدة، إنه عالم منخرط في إيغال متعدد ومشترك وفي هذا الواقع الطفولي ثمة نظرة ملقاة ومكتظة بالمزاج التحناني، إنه تادوش كونتور ليس رومنطيقيا بل يعيش في الهنا والآن.. لكنه يعرف أن هذا «الآن» هو في التقاء مستقبل بماض دائم الحضور. على الأقل بالنسبة إليه . لذلك ندعو القارىء الى إلقاء نظرة على آخر أعماله «القسم الميت» (La Classe Morte).

بعد هذا الميلاد والطفولة السريعة في قرية «فيلوبول» تأتي مرحلة «تارناو» Tarnaw وهي مدينة الدراسة الثانوية ومكان الاختيار حيث أعلن كونتور : «قررت أن أكون رساما» . فمنذ الانتهاء من الدراسة الثانوية شرع تادوش في الرسم تحت التأثير المباشر للفنانين الرمزيين الذين افتتن بهم مثل فياسبيانسكي wyspianski وما تشفسكي Matchevsky هذه الرسومات التي تنتمي الى مرحلة الشباب اعتبرها كونتور الآن رديئة ولكن ذلك النشاط قاده الى مدرسة الفنون الجميلة بمدينة «كراكوفي» التي ارتادها من عام ١٩٣٤ الى عام ١٩٣٩ حيث درس فنون الرسم وتلقى دروسا في السينوغرافيا على يد أهم مصمم ديكور في المسرح البولوني كارول فريتش Karol Fryez المصلح الفني تلميذ ومريد المنظر الانجليزي أدوار غوردن غريغ E.Gordon . ومنذ هذه الفترة إهتم كونتور بفكرة ضرورة ايجاد راديكالية فنية ورفض كل اشتباه أو تشويه، وعدم الامتثال الى أي نوع من الاغراء مؤمنا بأن الفن هو سلسلة من المشاهد التي ترفض تقديم أية تنازلات. وضمن هذا الموقف اكتشف كونتور أمثلة في بيانات روس وألمان العشرينات مثل تايروف Tairov وبشكل أكثر حدة عند ماير خولد Meyerhold(ألا يزال كونتور الى اليوم يعتبر أن كتاب «المسرح الروسي» Das Theâtre russische لغريغور وفيلوب ميللر - Gregor et Fulop Miller من أكثر الكتب أهمية عن المسرح في نظره) كذلك بيسكاتور Piscator ومدرسة البوهاوس Bauhaus مع موهولي - ناغي Moholy - Nagy وأيضا أوسكار شليمر Oskar Schlemmer اللذين استلهم منهما كونتور مباشرة تأسيس مسرح الدمى طوال إقامته في مدرسة الفنون الجميلة بكراكوفي - إنه يقول : «ثمة توجه بدأ يتحكم في كل أفعالي، وهو يواصل تأثيره في الواقع الى اليوم ويتمثل في الايمان بضرورة التطور المتواصل والثورة الدائمة في المجال الفني والوعي بأن الأفكار المتطرفة وحدها هي التي تضمن التقدم» (٧).

ولهذا السبب نجد كونتور في سنوات الشباب مفتونا بفناني البنائية (Constructivisme) والبوهاوس ودائم الاعجاب بأعمالهم وتجاربهم ومعبرا عن حاجته الحيوية لمعارضة وجهات نظرهم مبكرا. ودون شك كان ذلك نتيجة لقانون المفارقة عنده والذي يظهر في نفس الوقت إعجابا عميقا براديكالية الفن. وللصدق الموجود والمنشود في المسيرة الفنية فإن ذلك عنده تعبير عن موقف قوي وواضح في نفس الوقت أكثر من كونه اعترافا بتركيبته الذاتية . لذلك فإننا نجده يصرح «أعلم أنني لست باردا ولست تجريديا أبدا ولكنني عندما كنت كذلك بنفس النعت الذي يلقيه الفن اللاشكلي (L'art informel) على هذا اللفظ كنت شديد الحرارة والتوهج. إنني ضد التدبير والتركيب والحساب وضد العلم المستعار وضد الفن الذي يدافع عن نفسه بترسانة من التعريفات العلمية ... ثمة الكثير من أولئك الفنانين الذين يتصرفون عبر مناهج «علمية» وبالطبع لا شيء من ذلك يفيد ... على الفن ان يكون عاريا ومجردا من كل سلاح (٨). وكونتور نفسه يقول في موضوع آخر: «أنا ضد التعبيرية المدفوعة الى اقصاها انها نهاية الفن». (٩)

وقد يبدو هذا من باب التناقضات الظاهرة ولكنها في الواقع هي بمثابة تعارضات داخلية كابدها كونتور بعمق وهي تعبر عن الحالة أو المحرك لمسيرة جذرية حية قادرة على الانفلات من التخطيطية العقيدية والارهاب الفكري دون أن تفقد قدرتها على الاستفزاز . إن «ثقافة» كونتور بعيدة عن أن تكون ثقافة تشكيلية خاصة أو حتى ذات أصول تشكيلية وإذا كان تكوينه قبل كل شيء تكوين رسام، فإن كونتور انفتح على كون أكثر اتساعا وهو عالم الابداع الأدبي والمسرحي.

هل كان كونتور تحت طائلة «التأثر»؟

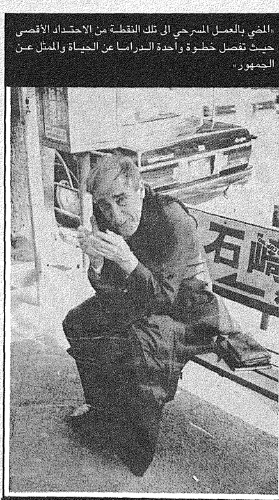
انه لا يحب هذا اللفظ الذي يحيل على العلائق الآيلة للتبعية التي لا تبدو له مناسبة للتطور الحيوي بالنسبة لفنان حقيقي وصادق.

إن تادوش كونتور مفتون، كائن يتغذى ، يلتقي بالاتجاهات اللامعقولة في عالم الفن. يلتقي برمزية ميترلينك Maeterlinck وبغرائبية إ.ت.أ هوفمان Hoffmann، وبعوالم كافكا Kafka ، وفي الحقل البولوني علاوة على العلامة الخرافية التي يمثلها فيسبانسكي Wyspianski نجده يلتقي بثلاثة كتاب هم فتكيفيتش Witkiewicz وفيتولد غمبروفيتش W. Gombrowicz وب . شولتز B. Schulz لكن كونتور ليس معجبا كثيرا بالرسام فتكيفيتش رغم أنه يعترف له بالريادة في الآلية التصويرية والفن اللاشكلي غير أن الكاتب المسرحي المتأصل في روحه يثير حماسه

من خلال إخراجه للمفردات الوحشية في عمله الطبيعي ورفضه للنزعة النفسانية، كما يثير حماسه أيضا ذلك الجانب الجحيمي و«الكوارثي» عنده.

وكونتور يعرب عن طيب خاطر بقدرته على خلخلة المفاهيم التقليدية للزمن والفضاء والروابط التواضعية للسبب والنتيجة التي ترتب العقدة والحركة. كما أن كونتور يؤمن بقدرة فيتكيفيتش على حمل «النفي» و«التدمير» الى أقصاه في صف المناهج الفنية . ودون شك فكونتور قد ابتعد عن مباديء فيتكيفيتش عندما اقتربت مسيرته الخاصة من الدادائية عام ١٩٦٣ ودون أن ينخرط في النظام النظري لـ«الشكل المحض» (Forme pure) . ولكن كيف لا يشعر كونتور أن فيتكيفيتش لا يمثل له رفيقا ممكنا . وكيفما يكن الأمر وكيفما تكن السخرية لديهما فإنهما في الحقيقة لا يتوافقان وكيفما يكن جانب «الغروتاسك» عندهما فإنهما لا يتقاربان غير أن القرابة تظل ثابتة على الأقل في مسيرتهما.

لكن ثمة من الكتاب البولونيين من افتتن كونتور به مثل غبروفيتش ومسرحه العبثي، وهنالك كاتب آخر غير معروف أثر في كونتور تأثيرا بالغا هو الكاتب برونوشولتز الذي تسرع المهتمون به في جعله كافكا بولونيا . ولكن شولتز قد أثار انتباه كونتور متأخرا بغض النظر عن المسافة التي يؤكدها كونتور تجاهه. وبغض النظر عن أن مسرحية «القسم الميت» من أحد نصوص فيتكيفيتش (مسرحية «ورم دماغي») فإن ذلك يظل نقطة انطلاق بعيدة، لكننا لا نتماسك من أن نشير الى أن مسرحية «القسم الميت» هي من جهة عمل فرجوي في ذاته يجب أن يشاهد كما هو، ومن جهة أخرى فهي حوار مضعف بمعنى أنها حوار مع ادوار غوردن كريغ D.G. Graig مؤلف كتاب «الممثل والدمية العلية» (L'acteur et la surmarionette) كما هي حوار مع برونوشولتز مؤلف كتاب «مختصر دمى الشمع» Traité des mannequins) . وقد ترك برنوشولتز أثره في أعطاف المرحلة الأولى لمسيرة كونتور عبر نظرية «العالم القمامة» و«الأشياء ـ الفخاخ» (objets - attrapes) الى درجة أن كونتور اعتبر شولتز واحدا من المبدعين الأوائل لـ «الواقع الحضيضي» ضمن جوهر أعماله المسرحية. وهل من باب الصدفة المحض أن نجد تيمة السفر تحدد بداية ونهاية مسرحية برونوشولتز «مصحة لحفار القبور» (Sanatoruim au croque-mort).



«المضي بالعمل المسرحي الى تلك النقطة من الاحتداد الأقصى حيث تفصل خطوة واحدة الدراما عن الحياة والممثل عن الجمهور»

«المسرح هو ذاك المكان الذي تلتقي فيه قوانين الفن بالسمة العرضية للحياة». تادوش كونتور

وأن كاتبها حاضر بكثافة في مسرحية كونتور «دجاجة الماء» (La poule d'eau) وفي أعمال أخرى ابتكرها في مدة إنجاز هذه المسرحية. إن هذه الملاحظة لا تنفي ولا تحدد في شيء عمق التفرد عند كونتور. ولكن هذا يسمح لنا بادراك قواسم مشتركة بين مبدعي تلك الفقرات وتحديد الخيوط الرابطة بينهم في مجالات مختلفة ضمن مسيرتهم الابداعية.

عام ١٩٤٢ وفي بولونيا المحتلة ساد الرعب وانكسرت الحياة الثقافية وانقطعت روابطها وظلت سراديب المقابر السفلية الحل والملجأ الوحيد بالنسبة لكونتور بصحبة ثلة من الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و٢٥ ربيعا ليؤسس معهم في كراكو في مسرحا سريا.

وفي تلك المرحلة التي يعكس فيها الواقع مظاهر الفظاعة بجلاء حيث يظل الاتقان التقليدي للطبيعة محل شك دائم وضع هذا المسرح التجريبي تحت علامة تجريدية لكنه لم يتنصل من تجربة مسرح شليمر Schlemmer والبوهاوس Bauhaus وكانت أول الابداعات لهذا المسرح مسرحية «بالادينا» لـ ج. شلوفاكي J. Slowacki والتي تجنب فيها كونتور كل مذاق رومانسي . ولكنه عندما أخرج مسرحية «عودة أوليس» (Le Retour d, Ulysse) لفسبيانسكي wyspianski عام ١٩٤٤ تغير فيها الأسلوب والنبرة والمسيرة، ومثلما كان الحل بالنسبة لمسرحية «بالادينا» لم يكن مكان

العرض مسرحا بل كان صالـون شقة حيث أمحت فيها المواجهة بين فضـاء العرض والقـاعـة بحيث نجد جمهـورا لا يتجـاوز الأربعين مشاهـدا يحيطون بفضاء التمثيل والمتشكـل من المادة الخام حيث نجد الغبار والأوحال ومـدفعـا وأخشابـا قديمـة وأكياسا مغبرة..

وللمـرة الأولى يستعمـل كـونتـور المواد الخام وأدوات «لواقعيـة جديدة» لم يعلـن عن ظهورهـا بعد في حياة الفـن، إنه يعلن بذلك عن الفن «اللاشكلي» والذي سوف يمارسه لاحقا. إن هذه التجربـة في غاية الأهمية وبعيدا عـن الفوارق بين العرضين المذكـورين فهـي تقف شـاهـدة على مسيرة وتترجم اختيـارات كـونتـور. وهـي اختيارات يستعـرضهـا كـونتـور في «المسرح المستقبل» Le théatre Indépendant أولى كتاباته النظرية. ومن المؤكد أن كـونتور قد تطـور غير أننا نجـد في «المسرح المستقبل» وفي عناوينه الحادية والعشرين فعـل ايمان وجملة من التأكيدات والاعترافات التي ستكـون بمثابة قاعدة لفنه ولممارسـاته الفنية ونتبين ذلك في المبدأ الايماني الأول:

«لا يشاهد عـرض مسرحي كما تشاهد لوحة مـن أجل تلك الانفعالات الجمالية التي تحدثه فينا بل نعيشها حسيا.

لا أملك شرائع وقوانين جمالية.

ولا أشعر أنني مرتبط بأية حقبة من الماضي

وهي حقب لا أعرفها ولا تهمني في شيء .

غير أنني أشعـر فقط وبعمـق أني ملتزم تجاه الحقبـة التي أعيشها وتجاه الناس الذين يعيشون حولي.

أعتقـد أن الكـل بـوسعـه أن يحتـوي الهمجيـة والـرقـة، والمأساوي والمضحك الأخرق جنبا الى جنب.

كل شيء يـولد من التبايـن وكلما تعمقت أهمية هذا التبـاين أصبح هذا الكل ملموسا واقعيا وحيا».

بعد ذلك تأتي مرحلـة الرفض للممارسات العتيقة للمسرح وللفضاءات التقليدية و«لبنايات» الـلاجدوى العمومية وللمقاعد الوثيرة مصدر السـأم والمنصوبة في الأماكن الفـارغة ولعاداتها المنهكة. انـه رفض للجمهـور الـذي تحول الى مجرد جمع مـن المتسكعين والأوفيـــاء. وتجاه هـــذا المسرح، مسرح العـــادة والاغتراب ينتصب حلم كونتور وقـراره الفاصل حين يعلق على «خلـق مسرح ذي قوة فعـل بـدائية، انقـلابيـة قادرة على طـرد سرابات الايهام حتى يتـأكد هذا المسرح ويتأصـل في واقعه الكلي الملموس ويظل هـذا القرار يشكل عند كونتور مـن بين جملة من التيمات المركزية الأخرى في مسرحه..

غير أن اللحظة لم تحن بعد بالنسبة لكونتور لكي يحقق هذا المثال . فانجاز مسرحية «عـودة أوليس» في ٦ يونيو ١٩٤٤ كان يوم نـزول القوات المتحـالفة على سـواحل النـورمانـدي. أي أن جميع المشاكل لم يتم حلها بعـد فالستالينية لم تترك للمبدعين إلا تلك المنـافذ الضيقـة المعروفـة. ولا سبيل إذن للـرسام تـادوش كونتور أن يعيش من فنه ولا أن ينحني لأوامر السيـاسة الفنية الرسمية. ولا سبيـل البتة لكونتور أن ينجز نـوعية المسرح الذي يناهضـه، لذلك نـراه يختار السينوغرافيـا حيث هوامـش العمل أكثر اتسـاعا . وزد على ذلك إن كونتـور عندما يذكـر هذه الفترة فإنـه يرفـض اعتبار نشـاطه ذاك مجرد عمـل «مصمم ديكـور» سوقي في المسرح يستعمل صاحبه طـرقا ووصفات جاهزة مغيرا الأساليب كـل مرة حسب المسرحيات على ضوء انتقائيـة مدرسـة عالمية، أو مستسلما لمجرد عمل تطبيقـي مرن. إن المسرح بالنسبة لكونتور لا ينهض في أية لحظة — ولن يستطيع بل لا يجب عليه — على الفنون التطبيقية. ولـذلك فإن كونتـور يعامل السينوغـرافيا بجدية مثـل الفن التشكيلي كعمل إبداعـي مركزي [١٠] وحتى اذا كان هذا النشاط الابداعي لا يتعدى السينوغرافيا. فإن كل ابداع مسرحي ينـاسـب مرحلة من مراحـل حياة كونتور العميقـة لذلك فإن ممـارسة السينوغرافيـا تنخرط في تطور هذه الحيـاة الفنية وهكـذا وبعـــد انجـاز مسرحيـــة «عين بعين» (Mesure pour mesure) ذات التـأثر الـواضـح بـالبنائيـة (Constructivisme) والقريبـة من اخراجـات برونـاشكو Pronasko المسرحية الذي تعاون معه كونتور فإن هـذا الأخير يكنس البنائية ليعوض البناء بالتضاد والفضاء الفارغ «بالفضـاء الآخر» أو «الفضاء الذهني» (Espace mental) ويتجلى ذلك في إخـراجه لمسرحيـة «القديسـة جان» (Saint Jeanne) حيث نجد ثلاث دمى شمعية ضخمة تمثل البـابـا والامبراطور والفـارس «كبـؤر» قـائمة في هـذا الفضـاء الهندسي ويبـدو أنها لا تمثل صروحا بقـدر ما هي دمـى ضخمة تـرتدي أزيـاء كشخصيات حيـة [١١]. وفي مسرحية «انتغـون» (Antigone) لجان أنوي Jean Anouilh عمد كـونتور الى تـدمير الهندسـة عبر حركات الأشكال التـي تناسب أو تشبـه الحركات النفسانية. وكيف إذن لا يتسنى لنـا تشريح هذه المسيرة المضعفة لجماليـة الفن؟ وكيـف لا نـرى في الدمـى العمـلاقة في مسرحيـة «القديسـة جان» الصـور الأولى لموكب الدمـى الذي يسكـن عالم وفضاء تادوش كونتور؟ مثال آخر أيضا من بين السينوغرافيات العديدة لكونتور نذكر سينوغرافيا مسرحية «الشمعدان» لالفراد دي موسي Alfred de Musset ففي تلك الفترة كان كونتور الفنان التشكيلي متمثـلا لنظـريـة «التجميـع» (Assemblages) وعلى ضوئهـا صمم سينوغرافيـا العرض مستعملا تقنيـات تتمثل في حشد المواد المتراكمة من كل طبيعـة وضغطها ثم تحريكها. بحيث ظلت هذه الممارسة تقف مضادة لعـالم «موسي» أو بالأحرى فإنه جعل من «موسي» مجردا من كل رومـانسية متواكلة بل ذهب الى اقحامه في رومانسية ملموسة تتجاوز كل غنائية..

كان بـإمكان كـونتور مواصلـة مسيرة عمله كسينـوغرافي

نـاجح ولقـد وقفنا على هـذا النجاح في أعمال غيره على خشبـات «فرصوفيا» و«كراكوفيا» و«لودز» و«أبول»..

وكان بإمكانه أيضا أن يواصل أسفاره مشيدا ديكوراته من خشبة الى أخرى، ومن مسرح الى آخر ولكن اختيارا كهذا لا يمكن أن يقتنع بـه.. هل سيختار العمـل كمخرج مسرحـي في المسارح الرسمية؟ أجل لقد أنجز بعض المسرحيات منذ عام ١٩٥٦ غير أن العمل لصالح بعض المؤسسات لا يناسب طموحاته التي نعرفها عام ١٩٤٤ . ففي ذلـك التاريخ عبر كونتور عـن رغبته في إنجاز «مسرح مستقل» وبعد أحد عشر عاما سيحقـق ذلك عندما ابتدع «مسرح كريكوت ٢» (Le Théâtre Cricot 2) .

إن تسميـة هذا المسرح الجديـد باسـم «مسرح كريكـوت٢» تبدو تسمية غامضة للوهلة الأولى.

وفعـلا فمن جهـة كـونتور فـإن ذلـك عبـارة عن تحيـة في الانتقال الى مشروع طليعـي خارج المؤسسـاتية المسرحيـة . وقد أراده كـونتور مقهـى ـ مسرحـا أدبيا ينشطـه أساسـا فنانـون تشكيليون.

ولا تعـد هذه الإرادة نـوعا مـن الاعتراف بانتسـاب جمالي ولكنهـا مطـالبـة بتـواز نسبـي في الـوضعيـات. إن «مسرح كريكوت٢» يتحدد دفعة واحدة كمسرح الرسمية هي «حضائر» «تبرمج» أو «تصنع» عـروضا ثم تسلمها لـلاستهلاك عبر إيقاع المواسم والفصول بمعدل العديد من الانتاجات المسرحية في العام الواحـد. وكونتـور يرفض ثـالوث الترابط : منتـج ـ بضـاعة ـ مستهلك. إن العمليـة الابداعيـة عنده لا تتحمـل برمجة مضـادة لخصـوصيتها ، فهـي مولـدة للمـألوف المعتـاد ومضرة لجودة العمل وفي «مسرح كريكـوت٢» تظل العملية الابداعية تتـولد من حاجة بـاطنية ملحة تتحقق في عمل تمارين متـواصل . والفصل بين العمل والنتيجـة بين التمرين والعـرض هو في نظر كـونتور متعارض مع مفهوم العملية الابداعية نفسها.

فمسرح «كـريكـوت٢» هو في الطـرف النقيـض للمسـارح الرسميـة مـا دام لا يقدم نفسه على أساس أنه مـؤسسـة محترفة تحيا في الـدوائر البيروقراطية وفي الـروتينيات وعمل مـوظفيها. إنهم فقـط مجموعـة فنـانين يلتقـون ببعضهم البعـض، وهـي مجمـوعـة تحتوي أيضـا على بعـض الممثلين المحترفين وبعـض الممثلين الهواة والرسامين (مثلما كـان الحل في البداية مع مـاريا جيريما Maria Jarema ومـاريا شتـانغريت Maria stangret وغيرهما ...) ومع شعـراء ومنظرين في الفـن وكلهم يتقـاسمون مع كونتور نفس الأحلام.

لقد عـرف مسرح العشرينات عـدة تجارب قام بها فنـانون تشكيليـون ، وذلـك عنـدمـا نـذكـر ل. شرايـر L. Schreyer وكندنسكـي Kandensky وشليمر Schlemmer وغيرهم. ولا نتورع في التساؤل حـول ما إذا كانت هذه التجـارب تكشف عن تطبيقات أو مقـاربات تشكيليـة في المسرح أو على العكس تتحـدد كخصـوصية مسرحيـة. السؤال يمكـن بطبيعـة الحال طرحـه بخصوص كونتـور ومسرحه «كريكوت٢» والإجابـة نجدها في تصريحاته وفي الممارسـة الصادقـة عند كـونتور وفي المنجـزات الفعلية داخل مسرحـه. ففي نص بخصوص (مسرحيـة«دجاجة الماء» (A propos de la poule d'eau) يعلن كونتور : «إن مسرح "كريكـوت٢" ليس مجرد حقل تجارب تشكيلية يقـع تحويلها فوق الركح. إنه محاولة خلق منـاخ لسلوك فني، حر وبلا مقابل حيث تنفسخ فيه خطوط التمايز المتواضع عليها.»

غير أن هذا الموقـف لا يعني أن كونتـور يكف عـن أن يكون فنانـا تشكيليا ، لذلـك فهو يقول : «إننـي لكوني رسامـا ورجل مسرح لم أفصل أبدا بين هذين الحقلين للنشاط الفني».

وعندمـا نستقريء نشـاطات كونتـور الموزعة بين الـرسم والهابيننغ وإقـامة المعارض والعمـل المسرحي فإننـا نقف على نوع من الذهاب والاياب ، نـوع من التداخل المشترك بين مختلف النشاطات.

لقد بين تادوش كـونتور مسيراته وتحولاته الابـداعية من خلال المسرح الفنـي التشكيلي وتنم مسيراته الفنيـة عن مـوقف شمولي فيما هـي تؤثـر الواحـدة في الأخرى. فتـارة نجد عنـده المسرح متقـدمـا على الفـن التشكيلي وتارة أخـرى نجـد الأمـر معكـوسـا غير أن نقطـة الانطـلاق عند كـونتـور هـي الفكـرة الراكحية. ولم ينطلـق كونتور مرة من الممارسـة التشكيلية لكي يتوصل عبر بحـث تجريبي الى بلورة لغة ركحيـة جديدة غير أن الاتصال الحي بين الفنـانين التشكيليين وبين الشعراء الطليعيين والممثلين هو الذي سيسمـح وبطريقة أساسيـة في تجديد منهج اللعب المسرحـي عنده. بمعنـى أن عمل كـونتور يتلخـص في هذا الحيز أي الانطلاق من الفكرة في اتجاه اللعب المسرحي.

استقلالية ، حرية اكتفاء .. كم من الكلمات المفاتيح بإمكانها أن تحدد مسرح «كريكوت٢» ومنشطه تـادوش كونتور؟ غير أن ثمة كلمـة أخرى لا يتورع كـونتور في استعمالها ألا وهـي كلمة «طليعية». وهي كلمة أثارت بسبب التلفظ بها واستعمالها الدائم ردود فعل كثيرة. فالطليعية مفهوم غائم يناسب موقفا شكلانيا. فموجات الطليعية قد تم تجاوزها ، بـل قد انقرضت والمهم ليس أن نكون أو نعمـل من أجـل المستقبل بـل المهم الابـداع في «الهنا والآن».

غير أن كونتـور قد أعطـى قيمة جـديدة لكلمـة «الطليعية» وذلك بتحديـد موقعها خارج كل أسلـوب محدد ومعروف وهو موقع ينزع عنها هالة الصوفيـة ويؤسسها على دعامة أخلاقية. فـالطليعية لا تقـاس بـالجودة في الانتاج المنجـز، بـل هي عند

كونتور مسيرة لا متقصية من مفهوم للثورة الدائمة في مجال العمل الفني. وأمام هذا السؤال: «ماذا يعني بالضبط العمل في دائرة طليعية؟» يجيب كونتور: «الذهاب الى ما وراء الشكل المكتسب سلفا وعدم التوقف عن البحث والانفصال عن المواقع التي تم غزوها وعدم الاقتناع بإنهاء العمل الفني والامتلاء به وتكريسه..» (١٢). هو ذا موقف يمنع الذي يتخذه من إعطاء دروس أو نقل معرفة فنية باهتة أو التبشير بمستقبل. وكونتور عكس رواد الطليعية في بداية القرن مثل كريغ وآبيا Appia هو ليس بنبي يحدد مستقبل المسرح وآفاقه وهو يؤكد ذلك في قوله: «لست بنبي يحدد مستقبل المسرح. إن المستقبل هو الحاضر، لا شيء سوى ذلك يثير انتباهي. ففي الفن لا نبلغ اليوطوبيا إلا مرة واحدة ولكن تلك المرة هي التي يجب أن نقرأ لها ألف حساب.»(١٣).

وعكس الكثيرين من رجالات المسرح اليوم — من بين «الكبار» أو الأكثر تملقا فيهم - فإن كونتور لا يستغل اكتشافاته ولا ينتهز حظوته المكتسبة. إنه لا يتحذلق وفي اللحظة التي يلتحم فيها العمل الابداعي عنده بالوجود فإنه ليس في حاجة الى تطويره وحذقه. فهو يحافظ على العمل كما هو. كما إنه لا يتلاعب بالاشكال. وعلى الرغم من أن الفن يظل ضربا من اللعب فإنه جدي في جوهره ويتحتم على الفنان التزاما حياتيا دون أي نوع من التنازلات إن الفن مغامرة دائمة لا يمكن أن يعاش ويدار دون قبول جلي ودون بحث معتمد على المجازفة. إن المغامرة أو المجازفة تظل مستحيلة دون صدق مطلق. يقول كونتور: «الالتزام في الفن يعني الوعي بأهداف وأدوار هذا الفن في لحظة كينونته الآتية.» (١٤).

كونتور مؤسس ومنشط مسرح «كريكوت٢» وهو فنان ملتزم والتزامه الابداعي الدائم هو بمثابة معركة. وأسلحته هي أعماله ذاتها وقدرته على التفجير والاتهام والتدمير وأسلحته أيضا هي تصريحاته وبياناته، مواقفه وحركاته كالمهاجمة والاستفزاز والسخرية ولم لا التدنيس؟ وهي أشكال من النشاط تغذي سلوكه كفنان مسرحي. وعدوه هو المسرح الهابط والمسرح وكل نوع من الاكاديمية الواضحة التي يشهر بها ويفضحها، وأعداؤه أيضا هم الأقل ثباتا أولئك الذين يتقنعون تحت أحجبة التجديد الظاهر، والمزدحمة أعمالهم بأبطال منهكين يثيرون السأم والشفقة الرخيصة. هؤلاء قد «حلوا» في المسرح لكي يحققوا رفاهيتهم على حساب الإضرار بكل طموح فني. ولا شيء أسوأ في نظر كونتور من الطليعيات الزائفة ومن حاملي لوائها (وهم الملتهمون لطليعيات العشرينات الذين بعدما أساؤوا هضمها انهمكوا في انتاج مسيرات مفتعلة وفي محاكاة عمياء لأعمال غيرهم) وهم كلهم أشباه: أشباه طليعيين، وأشباه تعبيريين، وأشباه حداثيين... إن كل دعاة السريالية الزائفة والثقافيين والانتقائيين والوصوليين يحاولون الايهام «باكتشافاتهم» الجديدة في حين أنه قد فاتهم أن ما يكتشفونه قد تم اكتشافه.. لا شيء أسوأ مثل أولئك الذين يتوقفون في منتصف الطريق لأن التزامهم ليس حياتيا بل هو نفعي إنهم أسوأ من أولئك الذين يتحجرون في سجن الوصفات الجاهزة والتطبيقات والديكوروية (décorativisme) والشيخوخة... لنرى من حولنا أن كونتور لا ينقصه الأعداء.

لقد تخيل كونتور في كراكوفيا عام ١٩٦٦ إقامة هابينينغ عنوانه «خط الاشتراك» (ligne de partage) وهو خط حاسم يفصل بلا تراجع. فمن جهة نجد قوما قد «حلوا» وانتصبوا في مقاعدهم مطوقين بقضاة ومحلفين يصدرون الأحكام وهم قوم يهتمون بترتيب صفوفهم والاعتناء بهيئاتهم وهم الطليعة المزيفة المدجنة والمصادقة بالاجماع، وهم الذين يستنزفون الأساطير والاجابات بأنواعها وهم في حالتهم تلك كهنة كابية، ومبشرون كذبة ومشعوذون متألقون. ومن جهة أخرى نجد موقعا ينتفي فيه الحساب والرسمي يعمره أولئك الذين يرفضون الحظوة والاعتبار ولا يخشون التهكم. إنهم أولئك الذين يجازفون وبشكل مترفع وكلي دون القدرة على التبرير والتعبير. إنهم مجردون من أي دفاع، متجهون نحو المستحيل. ومن السهل تخيل موقع كونتور موقع المجازفة والثورة الدائمة. وأن تكون طليعيا عند كونتور هو أن تقبل هذا التحول والتغير المستمر وكتاب «مسرح الموت» (Le théâtre de la mort) يبين هذا التحول والتغير الدائم من خلال الأعمال التي يذكرها (من مسرحية «الأخطبوط» "la piévre" الى مسرحية «القسم الميت») ومن خلال المحاولات التنظيرية التي يعرضها في «المسرح اللاشكلي» وفي «مسرح الصفر» و«مسرح الموت» الخ... إنني لا أزعم من خلال هذه المقدمة لكتابات كونتور تحليل طبيعة ومراحل هذا التطور ولا الابداعات الركحية التي توثق علاماته أو تجسده لكنني على العكس سأحاول استخلاص المبادىء المركزية والأسس والثوابت.

ان «مسرح كريكوت٢» هو قبل كل شيء بمثابة فكرة حول المسرح. فكرة مسرح مستقل. فلنتفق جيدا حول هذه الصفة. إنه مسرح مستقل في اتصاله بنظام المؤسسة. مستقل باتصاله تجاه الواقع الذي يحيط بنا والذي يرفض أن يكون مجرد «إعادة إنتاج» له. مستقل في علاقته بالأدب. بمعنى أنه لن يكون «ترجمة» أو «تصوير أفكار» وهو أخيرا مستقل الى درجة التحقق كفعل مسرحي في خصوصية فعله وتدخله اللازم. فمنذ إنجاز مسرحية «الاخطبوط» عبر كونتور عن أمله «في جعل المسرح حقلا للفعل المستقل (...) وخلق كينونة مستقلة». في تاريخ مسرح القرن العشرين. إن هذه الرغبة في الاستقلال ليست بالجديدة مطلقا: فالثورة على الطبيعة كمحاكاة للمظاهر والثورة على

استبداد الأدب قد عبر عنها كل من ادوار غوردن كريغ والكسندر تايروف (A. Tairov) من أجل الوصول الى أشكال مسرحية مختلفة تماما. إلا أن مسيرة كونتور كانت جذرية تماما.

إن هذه الرغبة في الاستقلال عند كونتور ليست منفصلة عن فكرة إجمالية حول المسرح أو عن فكرة مسرح شامل. ونحن نعرف أن هذه الفكرة تعود الى القرن التاسع عشر وتجد تجسيدها اللامع في نظرية الغيسمنتكونستفارك Gesamtkunstwerk. وهي فكرة تسكن أذهان العديد من رجالات المسرح في القرن العشرين مثل آبيا Appia وكريغ Craig وكلودال Claudel وبارو Barrault غير أن هذه الفكرة تكتسب عند كونتور دلالة متفردة . فالغيسمنتكنستفارك» عند فاغنر R. Wagner أو «العمل الابداعي الشامل» ترتكز كفكرة على وحدة - أو على انصهار — بين الفنون داخل العرض. أما غوردن كريغ فيمتدح اتحادا بين العناصر الفنية (حركات كلمات خطوط ألوان ايقاع) بينما يقيم آبيا مراتبية بين مختلف مركبات العرض: الممثل - الفضاء - الضوء — الفن التشكيلي — ومن وراء هذه الاختلافات فإن عنصرا أساسيا يوحد هذه المفاهيم وهو الايمان بضرورة تجانس العمل الابداعي وهي نتيجة النشاط الخلاق للمبدع باعتباره الآمر الأكبر والمنسق والمعلم القادر على ايقاف الطارئ من اختراق العمل الابداعي.

ان كونتور يعترف في نفس الوقت بوحدة وتركيبية العمل الابداعي وهو لذلك يختلق لنفسه فكرة ما حول المسرح الشامل غير أن الوحدة مثل الشمولية تطرد حسب نظرته التجانس. لذلك فهو يعمد الى رفض إقامة أي نوع من المراتبية بين مختلف مكونات العرض: الممثل، النص ، الجمهور، والسينوغرافيا . إنه لا يفضل عنصرا على آخر . ومنذ عام ١٩٥٧ كتب كونتور في كنش تقييداته : «كل عناصر التعبير الركحي من كلمة وصوت وحركة وضوء ولون وشكل تنازع بعضها البعض، إنها تصبح بذلك مستقلة وحرة ولا حاجة لها الى التفسير ولا يبين فيها بالصورة العنصر العنصر الآخر».

وعوضا عن التجانس فإن التنافر والتباين هو الذي يؤسس العرض. إذ أن التجانس هو «كولاج» (Collage) حقيقي فيه تلعب العناصر أدوار بعضها البعض في إطار الرفض لكل تواز وفيه أيضا تؤكد هذه العناصر نفسها قصدا عبر التوتر الذي يوضب علاقاتها وهي الرغبة في استعمال الصدفة كعامل مركزي للابداع خصوصا في زمن المسرح اللاشكلي.

وإذا كانت أعمال كونتور في العادة فاتنة فإن هذه الفتنة لا علاقة لها بالانجذاب الذي يولد عادة العمل الابداعي، إن هذه الفتنة منعكسة ، منحبسة ومهشمة بشكل تناوبي وهي مولدة لمناخ غير مستقر ويتمنى كونتور ألا يدهش عبر أعماله، غير أن وسائل التعبير التي يستعملها هي وسائل قوية مستفزة ورافضة. إنه يتلاعب عبر السخرية والمفاجأة ويعبر عبر الصدمة، وهذه الصدمة هي أيضا سلاح في معركة يقودها ليخرجنا من الرتابة التي نوشك أن نقيم فيها الى الأبد إذا ما نحن لم نتيقظ لذلك.

وفي ظروف مماثلة فإن العلاقات بين مختلف مكونات العرض لا علاقة لها مع الأشكال التقليدية وبالنسبة «لكونتور» فإن إنشاء عرض ليس «إخراج» عمل أدبي ولكنه إطلاق حركة تطورية وخلق واقع ركحي وإقامة لعب كما أن الأمر بالنسبة إليه ليس «ترجمة» للركح أو تجسيدا أو «نسخا» أو «إبرازا» كما إنه ليس مسألة «تأويل» أو إعادة إنتاج أو تفسير أو تحيين. إن كونتور لا يخضع نفسه للنص ، ولا يخضع ويطوع النص لنفسه. إن النص عنده «ليس أبانا الذي في السماوات» كما إنه ليس مجرد ذريعة وهو لا يدعو الى نفيه بل الوعي بأنه الهدف من الفن المسرحي ليس المطالبة في أي وقت بجعل مقاطع أو عناصر من الأدب مجرد بيانات أو بجعل المكتوب مسألة مادية.

اذن ماذا نفعل بالنص؟ فمنذ عام ١٩٤٤ لاحظ كونتور أنه «بجانب الحركة في النص يجب أن تكون هناك حركة فوق الركح وأن حركة النص هي بمثابة الشيء الحاضر والتام». النص يحتوي على توتراته الداخلية، وعلى هذه التوترات الحاصلة بين عناصر العرض والنص يجب أن يتأسس الخلق الركحي في لحظة كينونتهما. إن النصوص الأكثر تناولا من طرف كونتور هي نصوص فيتكفيتش Witkiewicz فهي تلجيء الى كتاباته النظرية عبر مصطلح «توترات» : فبخصوص الفن التشكيلي يتحدث فيتكفيتش عن «التوترات التوجهية» وبخصوص المسرح يذكر فيتكفيتش نظاما من «التوترات الديناميكية» وكونتور أمام كل هذا يستوعب ثم يتجاوز إذ ثمة فكرتان مركزيتان تساعداننا على فهم موقفه. الأولى هي أن النص موجود قبل العرض المسرحي وتحضيره وهو بذلك «شيء جاهز تماما» . (لنستحضر التعبير في معناه الدادائي "Ready made" أي الشي المفبرك ما قبليا، أي الجسم الغريب المقحم في واقع الفعل الركحي) والفكرة الثانية كون النص أو كاتبه ليس بمثابة السيد الذي يستحق الخدمة بالنسبة للمبدع الركحي لكنه «شريك له» . وليس الأمر بمثابة مفاوضات بل هي مسألة لعب . من أين تأتي المقولة الشهيرة لكونتور : «إنني لا ألعب فيتكيفيتش فوق الركح إنني ألعب معه». فالأمر عنده بمثابة لعبة ورق متشنجة ، أو لعبة شطرنج يأمل كونتور أن يخرج منها منتصرا. إن كونتور إذن لا ينفي أهمية النص ولا يعمد إلى تشويهه ، غير أنه لا يختاره كنقطة انطلاق، ففي المرحلة التي يتخيل فيها العديد من المخرجين التخلص من النص لممارسة مسرح الحركة والصمت والطقس أو الارتجال فإن كونتور يتناول النص ويباشر اللعب

فهو يقول : «(...) إن النص الأدبي بالنسبة إلي مهم بشكل مدهش إنه يمثل كثافة ، واختزالا للواقع، الملموس . إنه بمثابة عبوة يجب أن تنفجر فالنص. ليس مسندا للمسرح وليس كذلك منخسا ولا الهاما إنه شريك.» ويضيف كونتور في نفس الحديث مع تريزا كزيميان Teresa Krzemien : «... إنني (...) أكثر وفاء لأي نص كان مادمت أعالجه كجملة من الدلالات غير أنني أتكفل وحدي بخلق الوضعيات باعتبار طبيعة المرحلة التي وصل إليها وعيي الفني». (١٥)

النص ــ الممثل ، الممثل ــ النص هي علاقات معقدة لعنصرين يجد كل واحد منهما نفسه مرتبطا بسلسلة من العلاقات الأخرى إنها علاقات عند كونتور التعريف المتضمن بطبيعته في مفهومه العام للظاهرة وللفعل المسرحي. فعندما نواجه مشكل الممثل اليوم فإننا نضعه في العادة تحت مصطلح التجسد واللاتجسد أو تحت مصطلح التلبس والمسافة مستلفين من ستانسلفسكي ومن بريشت مفاهيمهما . وكأننا نقر لآخر مرة بأن التردد المركزي يكمن هنالك، إن كونتور لا يتجنب هذا التردد بل إن مشكلته هي مسألة أخرى فمنذ بدايات مسرح «كريكوت٢» يبرز كونتور الى درجة قصوى تحولات الممثل الى حد تدمير كل إمكانية للوهم والى درجة إعادة الممثل الى واقعه وفعلا فإن كونتور يزيل عن الممثل «دوره» وينفي عنه الإرادة والحق في التعبير ويقحمه في سيرورة ويشحنه بالقدرة على التدخل. مزيدا من ممثل مقلد ، مزيدا من ممثل معلم في مادة الوهم وفي مادة علم النفس. لكن هذا الممثل هو كينونة متوهجة في حضوره الفوري وفي واقعه الملموس وهو بمثابة مسافر قادم إلينا. إن كونتور لا يحبذ كلمة «ممثل» التي تحتفظ بآثار الخداعية المسرحية والأداء التأويلي، إن الممثل التقليدي هو الذي يؤدي فعلا أو حركة محددة ما قبلية في نص درامي. إن الفعل في النص عند كونتور والفعل الركحي يشكلان عالمين مختلفين، إن الممثل هو بمثابة «لاعب» يلعب بالنص، يبتعد عنه أو يقترب منه يتركه ثم يعيد تناوله . يزيل عنه صفته الحكائية وشوائبه النوادرية ليكشفه في تجريديته المحسوسة، إنه لاعب لا يحقق اللعب (المسرحي) كفعل متواضع عليه لكنه يؤكد بقوة واقعه كلاعب مثله مثل «لاعب خفة» أو مهرج في ساحة سيرك.

إن فكرة كهذه تقيم علاقات مميزة بين كونتور وممثليه، علاقات يحكمها الخضوع والحرية في نفس الوقت، إن اللعب له قواعده . لكن اللاعب يحافظ على قدراته:«(...) هؤلاء الممثلون... طبعا أعرفهم جيدا، أعرف نفسياتهم، تصرفاتهم، مواهبهم وانفعالاتهم. كل شخصية معدة حسب خصوصية كل ممثل . إن دوري تجاه الممثل يذهب الى فرض وضعيات ابتدعها كما هو معلوم تجاهه وهذه الوضعيات تحدد الممثل مع ترك الحرية له ليكشف عن ذاته .» (١٦).

ويضيف كونتور :«إن الممثل الذي يقلد فعلا يتموضع بالقوة فوق هذا الفعل، إن الممثل الذي ينفذ فعليا هذا الفعل يجد نفسه في مواجهة ندية مع ما يقوم به، وإنه بهذه الطريقة تتغير المراتبية الأساسية بين الشيء ـ الممثل والفعل ـ الممثل . اللعب يجب أن يصدر عما اسميه بـ«الوجود القبلي للممثل»، إنني أحتاط دائما الى حدود التمرين الأخير من برمجة كاملة للممثل عبر الدور إنني أسعى الى جعل الممثل يحافظ أكثر وقت ممكن على حالة «استعداداته» الأساسية كما أنني أسعى الى خلق دائرة هذا «الوجود القبلي» المتحرر بعد من وهم النص، الممثل إذن لن يخيط على مقاسه دوره، لن يختلق شخصية ولن يقلدها انه يبقى هو ذاته قبل كل شيء، أي ممثلا غنيا بهذه الدائرة الفاتنة باستعداداته الماقبلية وبمصائره الذاتية، إنه لن يكون المجاوب الوفي ولن يكون نتاجا للدور. وهو سينخرط في لحظة من اللحظات عميقا وبكيفية جد طبيعية في الدور ليتركه عندما يتبين انه ضروري ويذيبه في المادة الركحية الحاضرة دائما والمتدفقة بحرية، ودائرة حرية الممثل هذه يجب أن تكون إنسانية في منتهى العمق» (١٧).

هذا الحضور الحركي للممثل يندمج في سيرورة الممارسة الفنية لمسرح «كريكوت ٢» ويبين كونتور فردانية الممثل غير أنه لا ينفي مع ذلك وجود وضرورة «الفرقة» : ففرقة «كريكوت٢» ليست انبثاقا عن قواعد بيروقراطية، انها مجموعة حية تعيد تشكيل نفسها في كل عرض مسرحي وهي فرقة تتأسس على شبه تواطؤ وتشاور عميق تنسج بين أعضائها حبكة لا مرئية شبيهة بتلك العلاقات بين ممثلين بصدد اللعب. وهي علاقات لا تتموضع بشكل ما في مخطط الوضعيات والأفعال والانفعالات ولا في الحوافز ولا في الأجوبة بل تتموضع عبر شبكة تخاطرية لا مرئية. وفي هذا الاطار فإن دور الممثل مهم غير أن كونتور لا يؤمن مطلقا بالابداع الجماعي على عكس الذين يحلمون بذلك ويبجلونه ويتجملون بقناعه دون أن يطبقوه فعليا. وعلى عكس الذين يتجهون بصدق الى الابداع الجماعي فإن كونتور يرفض الخوض في هذه التجربة وبالنسبة اليه فإن تجربة الابداع الجماعي تعد خطأ فادحا لأن الابداع الجماعي الوحيد بالنسبة إليه هو ذلك الذي يتحقق بشكل بطيء عبر القرون والمؤدي الى البلورة الذاتية للحفلات والطقوس، ولا شك أن حضارتنا (الغربية) قد خلقت جملة من الطقوس الفرجوية (الطرق السريعة، الملاحة الجوية، المغازات ، التليفزيون الخ..) غير أن المسرح لا يكشفها وأولئك الذين يزعمون بناء عروض ـ طقوس هم في حقيقة الأمر دجالون.

ان كونتور لا يؤمن كثيرا بالارتجال كطريقة أو سيرورة للخلق. بل يظل قريبا من الدادائيين يؤمن بقوى «القرار»

والصدفة. وهذا الايمان المزدوج الخالص من كل تناقض، يطرد قبليا من حسابه فوضى الارتجال مدة التمارين، وهو رفض لا يحد من قوى المثل، رفض مكتظ بالاقتراحات الملموسة التي يمكن له أن يسوقها أثناء العمل الأساسي هذا العمل الذي يكاد يكون أكثر أهمية من «العمل الفني المكتمل» : «مارسال ديشان Marcel Duchamp يعتقد أن المهم ليس العمل الفني المادي بل القرار في انجازه» [١٨] يؤكد كونتور ذلك حيث يقول :

«ليس العمل ـ المنتج هو الذي يهم

وليس جانبه «الخالد» والباهت

بل نشاط الابداع نفسه (...)» [١٩].

هل هذا يعني أن الارتجال غائب تماما من عمل كونتور أو بالأحرى من أعماله؟

إن الارتجال يتصعد أثناء المادة الركحية وذلك عندما ينخرط اللعب ويتتابع. عندئذ وتحت تأثر ضغط داخلي وإحساس المثل بضرورة التدخل فإن هذا الأخير وهو يتمكن من السيطرة على موقعه باستطاعته إنجاز فعل عبر الأشياء مثلا كما هو الحال في مسرحية «دجاجة الماء». غير أن هذا الشكل من الارتجال مختلف تماما عما هو معروف عادة في المسرح. فالفرقة مثلا شبيهة بفرقة جاز حيث المثل يتدخل عبر عزفه المنفرد. إن مسرح «كريكوت٢» هو مجموعة يمتلك فيها المثل صدق المهرج وفنان الجاز.

منذ بداية هذا النص ثمة مصطلح يعود بانتظام من صفحة الى أخرى ألا وهو مصطلح «الواقع». وهذا دليل على أن الفن لا يحيا إلا عبر علاقته مع الواقع : واقع وجوده الذاتي واقع العالم الذي يمثله أو يقدسه أو يحاول تغييره أو على الأقل يرفضه عن قصد. إن كل أعمال كونتور سواء باعتباره فنانا تشكيليا أو رجل مسرح هي في حوار دؤوب مع الواقع وهي «تعبير ـ على حد ما ورد في أحد نصوصه المنشورة في برنامج مسرحيته «الجميلات والقبيحات» ـــ عن مجادلة بين الواقع وبين مفهوم العرض.

«إن كونتور يرفض أن يجعل من الفن إعادة إنتاج خداعي، أو مجرد تقديم أو عرض أو تفسير، أو تعبير عن واقع مهيأ سلفا وهو غاية كل عمل فني تقليدي، انه يستحوذ على الواقع يمسكه بل يستولي عليه بما فيه من أشياء حقيقية وملموسة ومن وضعيات ومدارات وهي كلها مقتنصة وساقطة في فخاخه، إن العمل الفني ليس هدفا في حد ذاته والذي يهم كونتور هو نفي الشكل والتعبير وابراز قيمة السلوك والتلاعب واستعمال المجاني واللانفعي للواقع للحركة للحدث».

ان كونتور مهووس تستبد به فكرة العلاقات بين الفن والحياة، فهو يقول :«إن مشكلة الفن هي دائما مشكلة الشيء المحسوس والتجريد هو نقص في الشيء المحسوس ورغم ذلك فإن هذا الشيء المحسوس موجود ليس في اللوحة ولكن خارجها. إنه سبب كينونة اللوحة التجريدية ففي عهد النهضة نجد بورتريهات الأشخاص تتناسب مع الاستحواذ على هذا الشيء المحسوس حيث تظل اللوحة مطالبة بتحقيق المجاوبة المطلقة والصحيحة والخداعية للشيء (المحسوس) الى درجة تبدو فيها هذه المجاوبة المطلقة أكثر حيوية من الشيء (المحسوس) نفسه. لنذهب الى متحف اللوفر ولنشاهد بورتريهات ليونارد دى فانشي Léonard de vinci أو رافائيل Rafhaël إنها تبدو أكثر حيوية من أولئك السياح الذين يشاهدونها. إن الشيء (المحسوس) قد سقط بعد في الفخ» ثم يقول : «... (إن الشيء المحسوس) وبشكل يكاد يكون سحريا قد وقع فعلا «إعادة إنتاجه» كما نقول اليوم ولكن في الواقع ليس هذا بالتعبير الصحيح. إن هذا الشيء قد تمت «المطالبة» به و«اقتناصه» [٢٠].

غير أن الارتباط بالواقع والاستحواذ على شيء (المحسوس) لا يشكل كل المسيرة الفنية. فكونتور ينزع عن الشيء (المحسوس) دلالته البدائية ووظيفته الاستعمالية ورمزيته ليحوله الى حياديته واستقلاليته المحسوسة. إنه ينتزعه ويحميه (وهي دلالات «لفائفه») ويؤكد وجوده المنسلخ من كل القيم الجمالية، حتى حين يختار الأشياء المحسوسة من صنف أدنى. إن مسيرة كونتور تلتقي هنا بمسيرة مارسال ديشان Marcel Duchamp ولنستحضر عمله الفني الشهير «الينبوع ـ المبولة» (La fontaine-urunour) التي أنجزها عام ١٩١٧، لنقف على أن الانتاج المصنع الذي اختاره ديشان قد تم انزياحه عن دلالته البدائية ولنتذكر في هذا المعنى بما نسميه «الجاهز ـــ المصنع» (Ready -made). ففي مسرح «كريكوت٢» يظل النص المسرحي عبارة عن «جاهز ـ مصنع». والشيء (المحسوس) أصبح «جاهز الصنع» مجردا من كل تعبيرة بدئية وبإمكان هذا الشيء أن يدخل في لعبة التوترات الديناميكية ويصبح موضوعا للتلاعب والتحريك من طرف المثل. إن ذلك بمثابة سيرورة لإزالة مادية الشيء وإعادة إدماجه في المحسوس.

في الهابينينغ يدخل الشيء (المحسوس) الى دائرة الفن ويعود الى الحياة. يقول كونتور:«الهابينينغ عندي هو الفن في قلب المجتمع. فإذا رسم الشيء (المحسوس) فوق قماش اللوحة فإن ذلك لا يشكل خطورة. والخطورة تكمن في وضعية وحالة قماش اللوحة وما يترتب عن ذلك من وهم ومخادعة. لكن إذا كان هذا الشيء المحسوس موجودا بيننا وإذ نحن ننزع الى

اقحامه ما بيننا في الشارع أو في القاعة فإننا سنلمس جوهر الهابينينغ. إنه الفن حين يتجاوز إطار الفن وإننا سنقف عندئذ على الحد الفاصل بين الحياة والفن»[٢١]. إن كونتور لا يقبل قط دخول «الاكسيسوار» الى المسرح، هذا الشيء (المحسوس) والمزيف الذي ينطوي على الفخاخ والأحابيل. فبعد مسرحية «دجاجة الماء» فإن الشيء الحقيقي (L'objet authentique) الفى دوره متناميا ووظيفته متنوعة. فمنذ بدايات مسرح «كريكوت٢» اجتهد كونتور في تعديل مختلف العناصر الركحية، مؤكدا تساويها ووضعية تواتراتها التي توضب علاقاتها الديناميكية ، ومن الطبيعي أن يكون الشيء المحسوس شريكا للممثل أو منازعا له يستوجب مجابهته وأكثر من ذلك يقول كونتور: « في اللحظة التي يستحوذ فيها الانسان على الشيء (المحسوس) يصبح هذا الشيء ممثلا مسرحيا» [٢٢].

تلك هي التوجهات الكبرى للمسيرة الكونتورية وتلك هي العناصر المركزية لأعمال مسرح «كريكوت٢» . ورغم ذلك ثمة عنصر آخر لم نتحدث عنه وهو تادوش كونتور نفسه. ففي أعمال مثل «دجاجة الماء» و«الجميلات والقبيحات» و«القسم الميت» نجد كونتور لحما ودما موجودا هناك حاضرا فوق الركح، فوق زمن اللعب، مفتوح العين ، قلقا من حين لآخر، سعيدا عدوانيا وأحيانا متباعدا.

هل يدير كونتور فعلا مجموعة «كريكوت٢»؟ علام يدل حضوره؟ على أشياء كثيرة دون شك.

إن كونتور يرفض الخداعية والايهام وحضوره الركحي بين الممثلين هو عامل ضروري لتدمير الوهم. إنه حضور يحير المتفرج ويطرح عليه أسئلة كثيرة بل يمنعه من أن يتيه في سرابات غفلة ممكنة. ومن جهة أخرى فإن كونتور يلعب فعليا دور قائد أوركسترا. بل هو قائد أوركسترا «جاهز - الصنع» . إنه لا يدير مطلقا العرض بل يتابع التصعيد والانخفاض هنا وهناك. إنه يهيمن على التوترات في اللحظات الضرورية والحاسمة. وأعماله ليست معلبات ثقافية تفتح كل مساء بل هي أعمال تم الاعداد لها طويلا. ولكن انطلاقا من اللحظة التي تقدم فيها للجمهور كل مساء فإنها تلعب بالمعنى العميق للكلمة: مثلما نقول «اللعب بالحياة» مثلما نلعب لعبة شطرنج نفوز بها أو نخسر. يجب المحافظة على التوتر يؤكد كونتور ... على الواقع الركحي أن يتطور في كينونته الحية».

يمكن كذلك أن نقيم فرضية، قد يقبلها كونتور أو يرفضها فذلك ليس مهما مادامت دعامات مسرحه قائمة ومبررة لذلك . فقد يحدث أن نرفض «العمل الابداعي» أو بالأحرى أن نلاحظ عدم قدرة هذا العمل في أن يدخل في محتوى نشاط كونتور الفني ولا يشهد على طبيعته. كذلك فإنه منذ زمن طويل قاوم كونتور «الحظوة الفنية» وهي الحظوة النخبوية التي تمس تحديدا كل الفنانين أو المدعين الذين يحاولون بكل الوسائل الحصول على هالة المبدع والتي تميزهم عن بقية الخلق المجهول. هذه الهالة يرفضها كونتور. ورفضه هذا ينخرط بشكل تام في جمالية التدمير والنفي عنده. كونتور على عكس ذلك، ينخرط في في مدارات المخاطر وهو في ذلك يعمل في ومن أجل المستحيل. إذن لماذا يظل كونتور «مبدعا» مختفيا بطريقة سرية وراء عرضه في حين كل العناصر الأخرى في العرض تظل ملقاة كالغذاء أو الطعم للجمهور في حين أن المتفرجين وهم جزء من العرض يظلون حاضرين؟

هل هو نوع من الاستعراضية ؟ إنني لا أعتقد ذلك وكونتور هو أيضا موجود مثل الآخرين فهو واحد من العناصر بل واحد من المادة الخام للعرض، بإمكانكم مشاهدته : إنه هو عينه ولا أحد غيره. والعرض لعبته الوحيدة التي سنلعبها هذه الليلة.

لعبة ملعوبة.. ولكن أين؟ ومع من؟ لقد غادر كونتور المسارح قبل مواطنه جيرزي غروتفسكي J. Grotowski وقبل مسرح الشمس Théâtre de soleil وقبل رانكوني Ranconi ففي عام ١٩٤٢ كان ذلك الخروج وفقا للحاجة والاختبار وعام ١٩٥٦، كان الخروج وفقا للاختيار الارادي. إنها مسيرة رجل مسرح بل في جانب أوسع هي مسيرة فنان يرفض الأماكن التقليدية المعبدة والمعدة لتأمل واستهلاك السوقي من الثقافة ، يرفض كونتور كل هذه «المصحات العقيمة للواقع» والمسخرة لتقبل الخرافات والأوهام. لقد عبر كونتور عن ذلك في بيانه كريدو Credo عام ١٩٧٣ حين كتب يقول:

«الأنظمة (...) المقترحة اليوم من طرف الفن تتجاوز إطار المؤسسات . وملاجيء الثقافة التي لا تحتاجه وبمطالبتها بأحقية احتجاج الحياة حيث الواقع بأكمله على ذمتها يجب اذن على هذه الأنظمة أن تتموقع ضمن هذا الواقع نفسه متخذة منه نقطة انطلاق». [٢٣].

وكونتور بانتمائه الى المسرح السري طوال الحرب في سرداب رواق كريستوفري Galerie Kristofory في كراكوفيا ومنذ تأسيس مسرح «كريكوت٢» في أماكن كثيرة خارج أبنية المسارح في «لندن» و«أدنبرغ» الى «نانسي» و«باريس» قد ترك وراءه صفوف الأرائك الحمراء الذهبية والمرصفة بعناية لذلك فإنه يرتب سينوغرافياته المنفجرة في الفضاءات التي تأويه، وهذه التنصيبات Installations التي يتصورها كونتور ليست معدة «للتأمل» . وهو يقول: «إننا نتحمل مسؤولية كاملة عند الدخول الى المسرح» . ويؤكد منذ عام ١٩٤٤ بما يدل على أننا لسنا بمتفرجين بطبيعتنا بل إننا نصبح كذلك حينما ندخل مكانا سيكون بعد قليل ركحا مسرحيا، لذلك فالمطلوب ليس الاكتفاء بالمشاهدة والادراك بل التورط

والانخراط والالتزام بالعرض ومكانه الى أقصى عمق.

إن المسرح السري لكونتور قد يبدو مسرحا «تجريبيا» وفي الواقع فإن هذه الصفة لا تناسب قط نشاط كونتور. وكونتور نفسه ليس بباحث داخل مختبر وليس بمناصر لفكرة الفن للفن. وهو يعرف جيدا أن لا مسرح بدون جمهور. وعلى حد هذا القول كيف يمكن أن تكون طبيعة العلاقات بين الجمهور والحدث الركحي هل ثمة إيصال متعمد لمعلومة ما؟ هل ثمة ممارسة ما لعملية تواصل محددة؟ هل يجب اختلاق الفرجة مباشرة من أجل الجمهور؟

إن اجابة كونتور معقدة ومتباينة«إن تقبل (العمل الفني) إنما هو حصيلة جد عقلانية. وأعتقد أنه لا يمكن أن نتصور مسرحا خاصا بالجمهور. وأعتقد أنه يجب أن نمارس المسرح وأن المتفرج مسألة جد طبيعية. على المبدع أن ينخرط في ذلك الى أقصى جد ممكن والمتفرج أيضا. وإذا ما نحن نعمل في المسرح وتساءل قبل كل شيء: هل ثمة نص؟ ماذا سأفعل بالنص لكي أخبر المتفرج؟ «فنحن وقتها نرتكب خطأ فادحا. وفوريا تبدأ كل هذه العمليات التي تكشف بالنسبة إلي العمل الأكاديمي الذي يعني «التطبيق» و«إعادة إنتاج النص» و«التأويل».

أعتقد أن عملية التواصل - والحال أننا أمام هذه المسألة - بين النص والمتفرج هي حصيلة مطلقة للعمل الفني. إنه لا يمكن انجاز عمل فني يكون معزولا تماما. العمل الفني يمتلك في جوهره قوة انتشارية للعمل نفسه، إنه السبيل بالنسبة إليه لكي يضمن غزو الجمهور والتمكن منه هذا الجمهور الذي لا يأتي لكي يستهلك أو ليلتذ ولكن في حدود ما وبشكل ما يأتي لكي «يشارك». فمنذ زمن طويل لا يعتقد كونتور في المساهمة الجسدية للجمهور. حتى وان حدث ذلك مرة في مسرحية «الجميلات والقبيحات» حين عمد كونتور الى ادماج الجمهور في العرض على شكل «الماندل ــ باومس Mandel-baums فإن كونتور ينزع في واقع الأمر عن المتفرج وضعيته التقليدية كمتفرج مرتب في صف ما. فهو بإمكانه أن يموضعه في وضعيات مزعجة مكدرة ومعيقة وبإمكان كونتور أيضا أن يهين المتفرج ويحقره غير أنه يقلب هذه الوضعيات عبر المزاح والهزل. إن المشاركة هنا تتولد في مناخ من الاضطراب. إنها ذهنية أكثر منها جسدية وهي إذن مشاركة بارعة ودقيقة وليست فورية بالضرورة وهي تأخذ شكل تحسيس بما سيكون ركحيا والذي يمتد الى ما وراء العرض نفسه. إن آخر مرحلة لهذا المفهوم الكونتوري بخصوص هذه المشاركة الذهنية هو أن المتفرج يعد من «الأحياء» المناصرين، يقول كونتور: «إن المحب ليس بمتفرج حقيقي إنما هو لاعب مضعف» (٢٤).

ان آخر أعمال كونتور هو: «القسم الميت» ففي المشهد الخلفي نجد حضورا لعوالم برونو شولتز Brouno Schultz سواء في نصه «الدمى الشمعية» أو «مقالة في الدمى الشمعية» ولنسمعه يقول:

«آنساتي العزيزات - هكذا يبدأ - أشكال متحف غريفان Musée Grévin، دميات المعرض، أجل، كونوا حريصين على معاملتها حتى على هذا الشكل بشيء من التروي. إن المادة لا تمزح. إنها دائما مليئة بجدية مأساوية. تفهموا طاقاتها على التعبير. شكل تمظهرها، تفهموا ذلك الاستبداد الاعتباطي الذي عبره تلقي هذه الدمى بنفسها على جذع دون مقاومة وتتحكم فيه كما لو أنها تتحول الى روحه، روح مهيمنة ومتعالية؟ أعطوا لأي رأس من القماش أو الكتان تعبيرة عن الغضب واتركوه حبيس خبث أعمى يعجز عن ايجاد مخرج ... الجمهور سيضحك من هذه التمثيلية الساخرة (...) الجمهور سيضحك، هل ستفهمون السادية الرهيبة لهذا الضحك، قسوته الحية! كان من الأصلح البكاء على أنفسكم... آنساتي العزيزات أمام مصير المادة المعنفة. ضحية هذا التعسف الرهيب يأتي من هناك الحزن الفظيع لكل المهرجين ولكل الدمى الشمعية الضائعة في التأمل المأساوي حول تغضن سحناتهم المثيرة للضحك». (٢٥).

ثمة في هذا العرض مقاعد قديمة مستعملة، ركام من الكتب المتيبسة تتساقط غبارا، دورة مياه... على المقاعد يجلس شيوخ نظرتهم وحركاتهم الآلية وحدها تدل على أنهم لا يزالون أحياء. أصبع يرتفع ثم أصبعان ثم ثلاثة، ثم غابة من الأصابع... تذكير بالماضي... الشيوخ وقرائنهم أطفال دمى، صورة للموت. حضور للمادة ... رقصة الذكرى، حوار بين الحياة والموت، تأملوهم كلهم جيدا: المرأة ذات المهد الميكانيكي، الموس المروبصة (السائرة والمتكلمة في النوم)، المرأة المطلة من النافذة، العجوز صاحب دراجة الأطفال، البيدق، عجوز المراحيض، الراسب، هاهم عجائز «القسم الميت» وصورة طفولتهم، هؤلاء أليسوا نحن؟ كائنات بشرية، دمى للذين هم أكثر وجودا ملموسا. أكثر حقيقة أكثر حياة؟ قوى للفتنة لكن ثمة شخصية أخرى موجودة هناك في نشاط لا ينقطع: هي المرأة - المنظفة التي تكنس كل شيء: الأشياء والشخصيات بواسطة مكانسها الكبيرة والصغيرة ومنشآتها المصنوعة من الريش ومجرفتها وسطولها، إنها تجسيد للدقة والمواظبة، إنها آلة بشرية لجناز الموت. إن كامل أعمال كونتورهي بمثابة حوار مع الواقع ولكن من خلال واقع منهار. أليس ذلك بمثابة مقاربة الموت... إن مسرحية «القسم الميت» ليست شيئا آخر سوى لقاء مع الموت، على مستوى الفن وعلى مستوى الحياة غير أن الفن لا يمكن أن يكون إلا حيويا. لذلك فإن «القسم الميت» لا يمكن أن يكون مسرحية

تراجيدية وهي في التوتر بين الغروتاسك والتحنان إنها «تترجم عن توق لحياة مليئة وكلية تمسح الماضي والحاضر والمستقبل» [٢٦] غير أنها تسجل لحظة حاسمة في التطور الفني عند كونتور. حيث الدمية الشمعية التي استعملت في مسرحية «القديسة جان» وفي مسرحية «دجاجة الماء» ومسرحية «الاسكافيون» هي بمثابة ذلك «الشيء الفارغ» أو «النبأ المأتمي» الذي يصبح نموذجا بالنسبة للمثل الحي. نموذج ولكنه أيضا بمثابة بديل يكتشف من خلاله كونتور أن غياب الحياة وحده بإمكانه أن يسمح بتجريب الحياة، وعبر هذا البديل أيضا يستطيع كونتور أن يتخيل في لحظة ثورية من بين كل اللحظات ظهور الممثل فهو يقول: «أمام أولئك الحمقى ينتصب إنسان شبيه تماما بكل واحد منهم (بفضل عملية غامضة وعجيبة) متناه في البعد غريب بينهم بشكل فظيع، كأنه مسكون بالموت. منفصل عنهم بسياج ولكي يكون هذا السياج لا مرئيا فإنه لا يبدو أقل فظاعة ولا معقولية تماما مثل الاحساس الحقيقي والرعب فهما لا ينكشفان لنا إلا بواسطة الحلم.

«كما أنه في ضوء هذا البرق المعمي يشاهد هؤلاء فجأة صورة لانسان صارخ، مأساوي التهريج كأنهم يشاهدونه لأول مرة وكأنهم يشاهدون بعضهم لأول مرة.. بل كأنهم يشاهدون بعضهم بعضا للتو».

هذه الكلمات مأخوذة من كتاب «مسرح الموت» وهو بمثابة بيان ومن «القسم الميت» وهو بمثابة عرض مسرحي. في هذا وذاك نقف على مواجهة مضعفة من جهتنا نحن وكونتور ومن جهة أخرى الموت والممثل. هذا الممثل الذي يقول عنه كونتور: «أراه متمردا، معارضا أو بالأحرى هرطقيا، حرا ومأساويا من أجل جرأته على البقاء وحده مع طالعه ومصيره». [٢٧]

هذا المتمرد هو الممثل وحده فقط؟ ألا يكون كونتور وهو يعطي لنفسه نموذجا لا يتردد في أن يغوص في ميتافيزيقيا المحسوس لكي يؤكد حقيقة المسرح؟...

الهـــوامش :

١ – عنوان النص هو المقدمة التي كتبها الناقد والباحث الفرنسي دونيس بابلي خصيصا لكتاب تادوش كونتور «مسرح الموت» والذي كان دنيس بابلي قد جمع نصوصها ورتبها بالتعاون مع كونتور نفسه والكتاب صدر عن دار «لاج دوم» L'Age D'Homme عام ١٩٧٧ بمدينة لوزان السويسرية. و الطبعة التي اعتمدناها هي طبعة منقحة . والنص أي المقدمة يمتد من الصفحة ٩ الى الصفحة ٢٩ والكتاب الذي في حوزتنا يحمل امضاء كونتور نفسه أي بخط يده وقد أهداه للأستاذ الناقد محمد مؤمن في إحدى دورات مهرجان افينيون عام ١٩٨٠... وكاتب النص هو دنيس بابلي Denis Bablet من ألمع الباحثين في مجال المسرح في فرنسا. دكتور في الآداب ومسؤول على البحث في المركز الوطني للبحوث العلمية C.N.R.S في باريس، مختص في مجال الاخراج والديكور والهندسة المسرحية في القرن العشرين.. من أهم مؤلفاته كتاب حول ادوار غوردن كريغ الصادر عام ١٩٦٢ وكتاب «الديكور في المسرح من عام ١٨٧٠ الى عام ١٩١٤» والذي يعد من أهم المراجع التي ترصد تطور الفنون الركحية في القرن العشرين، كما أن له مساهمات نقدية ودراسات في مجال المسرح الغربي منشورة في أهم المجلات المسرحية المختصة. (المترجم).

٢ – اللفائف: أردنا هذا المصطلح ترجمة للعبارة الفرنسية Emballage وهو مصطلح تقني وجمالي تشكيلي. وقد استوحاه تادوش كونتور في أبحاثه التشكيلية والمسرحية وفي تجربته الخاصة بالهابينينغ من المومياءات الفرعونية (المترجم).

٣ – الهابينينغ: Happening من الكلمة الانجليزية To Happen أي حدث وحصل. وهي شكل من النشاط المسرحي الذي لا يعتمد في انجازه على نص أو برنامج محدد بل يعتمد على اقتراح عام من كل المشرفين على هذا النشاط والمشاركين فيه وفي ذلك يستدرج الحدث اللامتوقع ويعتمد على الصدفة والمباغتة. يعد مايكل كيربي من كبار منظري الهابينينغ (المترجم).

٤ – لابد من تحيين كتابة هذه المقدمة عندما كان كونتور حيا. فالرجل قد توفي في عام ١٩٩٠ (المترجم).

٥ – فيتكيفتش ST. I Witkiewicz: هو ستانسلاف اغناسي كاتب ومؤلف مسرحي بولوني ، من أهم الكتاب البولونيين المجددين أهم أعماله التنظيرية في المسرح «نحو منابع لمسرح جديد» الذي صدر في لوزان عام ١٩٧٣ (المترجم).

٦ – هذا الشاهد مأخوذ من تقييدات غير منشورة لتادوش كونتور كتبت خصيصا لاعداد هذا الكتاب (مسرح الموت).

٧ – نفس المصدر.

٨ – حوار غير منشور اجراه دنيس بابلي لكونتور عام ١٩٧٤.

٩ – نفس المصدر.

١٠ – انظر حوار دنيس بابلي مع تادوش كونتور في مجلة «العمل المسرحي» (Le travail théâtrals) عام ١٩٧٢. ص ٥١. لا سيتي (La Cité) لوزان ، سويسرا.

١١ – نفس المصدر.

١٢ – انظر حوار مع تادوش كونتور أجرته تيريزا كرشميان Th. T. Krzemien في كتابها «المسرح في بولونيا» ١٩٧٥ . فرصوفيا.

١٣ – تصريح لكونتور في البروشور المقدم بمناسبة عرض مسرحية «القسم الميت» في مدينة ادبورغ عام ١٩٧٦.

١٤ – انظر «تقييدات على الهامش» لتادوش كونتور مخطوط خاص بالمؤلف دنيس بابلي.

١٥ – كتاب «المسرح في بولونيا» لتيريزا كرشميان . ص ٣٧.

١٦ – نفس المصدر.

١٧ – من حوار لكونتور أجراه ميكلاشفسكي K. Miklaszewski في كتاب «المسرح في بولونيا».

١٨ – من حوار لكونتور أجراه فيليدي فينيال Philippe du Vignal في مجلة «اربراس انترناشيونال» (Art Press International) عدد ٦ أبريل ١٩٧٧.

١٩ – تادوش كونتور في «تقييدات على الهامش».

٢٠ – ٢١ – حوار لكونتور أجراه دنيس بابلي (مذكور أعلاه).

٢٢ – كونتور في «الشيء يصبح ممثلا» . ص ٣٦.

٢٣ – ٢٤ – كونتور في «تقييدات على الهامش».

٢٥ – حوار لكونتور مع دنيس بابلي .

٢٦ – كونتور : برنامج عرض مسرحية «الجميلات والقبيحات» باريس ١٩٧٤.

٢٧ – برونو شوتز «مختصر دمى الشمع» دار «بايار» باريس ١٩٦١ ص ٧٩ ، ٨٠.



موسيقى

الظاهرة الموسيقية بطبيعتها ظاهرة بالغة التعقيد، من حيث تاريخها أو نشأتها ، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون. فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلا، ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالا: فقد كانت الموسيقى فنا تابعا نشأ مصاحبا للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية. وحتى في العصر الوسيط كانت الموسيقى عنصرا مصاحبا للأناشيد الدينية التي تمارس داخل الكنيسة، حيث جرى ما جرى عليها من تطور الى أن خرجت الى مجال الحياة الدنيوية لتلقى أطوارا أخرى. ومع تطور الموسيقى ــ وخاصة مع موسيقى الآلات instrumental music أصبحت الموسيقى فنا خالصا قائما بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يستغنى بها عن سائر الفنون ولا يستغني أكثرها عنه، فحتى الفنون التي لا تستفيد من الموسيقى أو تستعين بها على نحو صريح مباشر، لم تتحرر من التأثر بأسلوب التعبير الموسيقي الذي أضحى مثالا وغاية لسائر الفنون باعتباره تعبيرا مكتفيا بذاته لا يعتمد على شيء من الواقع أو الطبيعة.

جماليات الصوت والتعبير الموسيقي

سعيد توفيق *

ورغم أن الموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بل كفن تابع، فإن مكانتها عند القدماء ـ مثلما هي عند المحدثين والمعاصرين ـ ظلت مكانة رفيعة ، إذ فطنوا الى عمق تأثيرها النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فها هو ذا فيثاغورث ـ يرى أن «الكون في مجمله عدد ونغم » وأن النظام والانسجام الذي نشاهده في الكون وفي دورات السماء يشبه النظام الذي نشاهده في الموسيقى، فضلا عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها . وها هو ذا أفلاطون في محاورة «الجمهورية» يبين لنا أهمية التعليم الموسيقي ودوره في تربية النشء، حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة واستبعاد أخرى مما يكون لها تأثير أخلاقي ونفسي ضار [(١)] وقد كان هذا راجعا أيضا الى تصور افلاطون للنفس على أساس من مفهوم الانسجام الرياضي. وهكذا يمكن القول بأن التصور النفسي والأخلاقي للموسيقى لدى فيثاغورث وأفلاطون هو تصور مبني على أساس من تصور فيزيقي ـ رياضي للكون باعتباره نظاما منسجما . وهذا هو ما دعا اليونان الى تأسيس النغمات الموسيقية السبع باعتبارها تماثل الكواكب السبعة [(٢)]. أما في عصرنا هذا فقد قطعت الدراسات السيكولوجية والتربوية شوطا بعيدا في مجال الموسيقى وأصبحت لها طرائقها العلمية الخاصة ومناهجها المعقدة.

وتعقد الظاهرة الموسيقية يبدو أيضا في تنوع وتعدد أشكالها: فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والموال، والموسيقى الدرامية Music drama كما في الأوبرا. وموسيقى الفيلم film music، وهي جميعا الأشكال التي يمكن أن تندرج تحت ما يسمى بالموسيقى الوصفية descriptive music . وفي مقابل ذلك، هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو المطلقة pure or absolute music التي تندرج تحتها أشكال أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل: السوناتا والسيمفونية.

وتنوع الموسيقى لا يرجع فحسب الى تعدد أشكالها البنائية. وإنما أيضا الى تنوع أغراضها : فليست كل موسيقى مدفوعة بأغراض التشكيل الجمالي الخالص، بل إن أكثرها تدفعه أغراض عملية اجتماعية ونفسية: كالموسيقى الدينية التي تعبر عن الشعور الديني لدى شعب ما [(٣)]، والموسيقى الشعبية والقومية التي تعبر عن شعور وطابع قومي، والموسيقى الجنائزية والعسكرية. وقد تؤلف الموسيقى لأغراض عملية ونفسية يتباين حظها من الرقي والوضاعة: فمنها ما يجلب الهدوء والترويح عن النفس. مما دفع كثيرا من المعنيين بشؤون الطب والصحة النفسية الى دراسة تأثيرها على النفس والجهاز العصبي وإمكان استخدامها في العلاج النفسي وعلاج الأمراض الجسمية ذات الصلة بالجانب النفسي [(٤)]، ومنها ما يؤلف لأغراض وضيعة كما في الموسيقى الراقصة والايحاءات الجنسية التي تهدف الى إثارة الشهوات والغرائز، وكما في الموسيقى التي تؤلف لأجل الاستمتاع بملذات الحياة والمناسبات الاجتماعية، ومن أهم الأمثلة في هذا الصدد فيما يذكر برتليمي [(٥)] : «الرقصات Les Danceries لكلود جيرفاز، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر، وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها أثناء عشاء لويس الرابع عشر.

* أستاذ جامعي من مصر.

وفضلا عن ذلك، فإن الظاهرة الموسيقية من حيث هي ترددات صوتية ومن حيث هي نسب رياضية، يمكن النظر إليها أيضا باعتبارها ظاهرة فيزيائية ورياضية، ولقد قدم لنا الفيثاغوريون أول نظرية في الموسيقى من حيث ارتباطها بالأعداد والنسب الرياضية.

فكيف يمكن لنا إذن أن نفهم ماهية الموسيقى في ظل هذا التنوع والتعدد في طبيعة الظاهرة الموسيقية نفسها؟ وهذا السؤال يمكن أن نصوغه على نحو أكثر بساطة، وهو كيف نفهم الموسيقى جماليا؟ ذلك أن البحث الجمالي في الظاهرة الموسيقية هو في الحقيقة بحث في ماهية الموسيقى من حيث هي فن جميل وتعبير جمالي. ولا شك أن البحث في الموسيقى كفن من الفنون الجميلة هو بحث يمكن أن يستفيد من سائر البحوث الأخرى في الظاهرة الموسيقية من حيث هي ظاهرة تاريخية أو اجتماعية أو تربوية أو فيزيائية أو رياضية، ولكنه في نفس الوقت لا يستند الى أي من هذه البحوث في صياغته لمفاهيمه، لأنه بحث ماهوي، أي بحث في ماهية الظاهرة نفسها، وهو من هذه الناحية بعد بحثا لا يستمد من غيره أو يتأسس عليه، في حين أن كثيرا من مناحي البحث الأخرى يجب أن تستند إليه أو تفترض مفاهيمه على الأقل.

وهكذا فإن موضوع بحثنا يتحدد في دراسة المفاهيم والخصائص المميزة للموسيقى كفن جميل، أعني كموضوع مبدع لأجل متعتنا وتأملنا الجمالي. فهذا هو الأساس الذي يمكن أن تقوم عليه لا فحسب دراسات أخرى خارج سياق البحث الجمالي الخالص، وإنما أيضا أي دراسة أخرى تتعلق بفهم تفاصيل إدراكنا الجمالي للموسيقى وكيف ينبغي أن يكون. وغني عن البيان أننا في دراستنا للخصائص الجمالية للموسيقى ينبغي ألا ندخل في حسباننا أية تصنيفات للموسيقى وفقا لمعايير أخلاقية أو أغراض عملية: فالموسيقى الدينية على سبيل المثال هي ـ كالقصيدة الدينية ـ قد تكون ذات قيمة جمالية أو لا تكون، ولكنها لا تكون أبدا ذات قيمة جمالية لمجرد كونها دينية. كذلك فإن الجميل بوجه عام يكون مستقلا عن أية أغراض عملية. ومن ثم فإننا عند دراستنا للجميل في الموسيقى ينبغي أيضا ألا ندخل في حسباننا أية معايير أو تصنيفات للقيمة الجمالية للموسيقى وفقا للأغراض العملية التي تؤلف لأجلها في دنيا الحياة الانسانية. وليس معنى ذلك أننا نريد أن نعزل الموسيقى كفن جميل عن مناحي الحياة الانسانية كالديني والأخلاقي والاجتماعي وغير ذلك، فإن ما نريد أن نتخذه موضوعا لبحثنا هو أن نبين الخصائص الجمالية للموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى من خلال هذه الخصائص عما تريد أن تعبر عنه أو عما تؤلف لأجله من أغراض مختلفة. وفيما يلي سوف نحاول أن ننظر في خصائص الجميل في الموسيقى من خلال محورين رئيسيين هما: الصوت الموسيقي كتشكيل جمالي(أي الموسيقى كتشكيل صوتي يخاطب إدراكنا الجمالي)، والموسيقى كتعبير جمالي.

أولا: الصوت الموسيقي كتشكيل جمالي

أبسط تعريف للموسيقى هو أنها «فن تجميع النغم». ولكن مثل هذا التعريف لن يفيدنا كثيرا إذا حاولنا أن نفهم طبيعة الصوت أو النغم الموسيقي من حيث هو فن جميل، إذ أننا سنجد أنفسنا نتساءل من جديد: كيف يكون هذا التجميع فنا؟ فلنحاول أن نتعرف أولا على طبيعة الصوت الموسيقي في جزئياته، كي نفهم بعد ذلك كيف يتم تشكيله فنيا وجماليا:

مادة matter الموسيقى هي الصوت الذي تنتجه آلات موسيقية هي بمثابة الوسائط المادية materials للصوت الموسيقي، تماما مثلما أن مادة الحوار أو النص المسرحي هي الكلمات والصوت البشري ـــ مع بدن الممثل ـــ هو الوسيط المادي لنقل الكلمات الى السامع، ومثلما أن الحركة هي مادة الرقص والوسيط المادي هو بدن الراقص نفسه وبهذا المعنى فان الصوت الموسيقي ليس هو ـ كما يقال عادة ـ الوسيط المادي للموسيقى، وإنما هو أشبه بالمادة الخام للموسيقى التي تكتسب طابعا جماليا من خلال التشكيل الجمالي لهذا الصوت باعتباره لغة تنتجها آلات موسيقية. وعندما نقول إن مادة الموسيقى هي الصوت الموسيقي، فليس معنى ذلك أننا نستبعد إمكانية إدراج الصوت البشري (كما في الكورال مثلا) ضمن لغة الموسيقى، فإن ما نريد أن نؤكد عليه هو أن الصوت الموسيقي هو المادة الأساسية واللغة الفريدة المميزة للموسيقى، مادامت الموسيقى يمكن أن تستغني عن الصوت البشري ومع ذلك تظل موسيقى مكتملة البنيان.

ومن ناحية أخرى قد يقال ـ وهو قول فيه بعض الصواب ـ إن الصوت الموسيقي نفسه ليس مقصورا على الموسيقى وحدها، إذ يشاركها فيه الشعر، من حيث إن الشعر لا يمكن تصوره دون موسيقى ممثلة في الايقاعات والأوزان، بل وحتى في الكلمات نفسها، ومع ذلك فإن هذا القول غافل عن أن مادة الشعر الاساسية تظل هي الكلمة نفسها والموسيقى هنا تُفهم باعتبارها مباطنة في السياق اللغوي نفسه. حقا إن للكلمات بمفردها قيمة موسيقية خاصة بها ومستقلة عن معناها، ولكن الكلمات بمفردها لا تخلق شعرا، إذ لابد أن ترتبط معانيها في سياق لغوي ما، فبدون هذا الارتباط لمعاني الكلمات تصبح موسيقى الكلمات نفسها أشبه بضوضاء. أما في الموسيقى، فإن ترابط الأصوات الموسيقية أو تشكيلها الجمالي يكون كافيا وحده لخلق مقطوعة موسيقية. ويكفي شاهدا على هذا أن نتأمل حالة الأغنية: فمن المؤكد أننا كثيرا ما نعجب ونستمتع جماليا بأغنية أجنبية ما قد لا نفهم بدقة بعض معاني كلماتها وقد لا نفهمها على الاطلاق، فما الذي يثير متعتنا الجمالية في هذه الحالة؟ لا شيء آخر سوى تداعي الأصوات الموسيقية داخل إطار أو بناء موسيقي، حتى إننا يمكن أن نستمتع بموسيقى الأغنية حينما يعاد إنتاجها خالصة ومجردة من خلال الآلات الموسيقية وحدها. وكل هذا يعني من جديد أن الصوت في

الموسيقى يكون كافيا وحده لابداع التعبير الموسيقي دون حاجة لأية مصاحبات أخرى، وتلك قضية سوف نعاودها في سياق آخر من بحثنا هذا حينما نتناول قضية التعبير الجمالي في الموسيقى.

وفضلا عن ذلك، فإن الصوت الموسيقي - من حيث هو مادة للموسيقى - يتميز هو نفسه بطابع فريد، إذ لا يكون مستمدا من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي. وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع استقلالي عن الطبيعة: فمادة التصوير على سبيل المثال - وهي الألوان - مستمدة من الطبيعة، والمصور لا يستقي ألوانه من الطبيعة فحسب، بل إنه هو نفسه يتعلم منها أيضا في ممارسته لفنه، حينما يدرس ويتأمل ملمس الأشياء، ومدى صلابتها وعمقها وظلالها وضوئها. وفن المعمار - وكذلك فن النحت - يستمد أحجاره ومواده ذات الكتلة والحجم من الطبيعة. والشاعر أو الأديب على وجه العموم يستخدم كلمات مستمدة من لغة وقاموس شعب ما، وحتى فن الرقص الذي يعد من أكثر الفنون تجريدية ويصنف عادة ضمن ما يسمى بالفنون اللاتمثيلية nonrepresentative arts (أي الفنون التي لا تصور موضوعات في العالم الخارجي) باعتباره تنظيما فنيا ينصب على الحركة، كما هو الحال في تصنيف اتين سوريو للفنون الجميلة، حتى هذا الفن عادة ما يستمد مادته - وهي الحركة - من الطبيعة او الواقع الخارجي وكما هو معروف أن كثيرا من الرقصات الفنية تستوحي حركاتها أو «تيمة» الحركة السائدة فيها من الايقاعات الحركية التلقائية التي يؤديها الناس البسطاء في ممارستهم لحرفهم اليومية (كرقصة البمبوطية في مصر)، بل ومن الحركات الراقصة لبعض الحيوانات والطيور (كرقصة الحمامة في السودان). أما الصوت الموسيقي فلا يستمد إلامن الآلات الموسيقية المصنوعة لأغراض انتاج الصوت الموسيقي نفسه. حقا إننا يمكن أن نعقد مقارنات - مثلما فعل القدماء من فلاسفة وعلماء الحضارة الاسلامية وغيرهم - بين الأصوات الصادرة عن بعض الآلات الموسيقية والأصوات البشرية، بحيث يحق لنا أن ننسب جمالا موسيقيا الى الصوت البشري أحيانا، وهي ظاهرة وقف داروين أمامها حائرا لأنها لا تخضع لمنطق الضرورة وقوانين التطور الطبيعي التي نادى بها، إذ كان يكفي أن يكون للانسان صوت غليظ فظ أو أجش ليعبر عن حاجات بدنه ومطالبه الأساسية، ومع ذلك فإن كل هذه الحقائق لا تعني أن المؤلف الموسيقي يستمد أصواته الموسيقية من الصوت البشري لا من الأصوات الموسيقية: فمن المعلوم أن الآلات الموسيقية قد أصبحت الآن على درجة عالية من التعقيد بحيث تصدر عنها أصوات شديدة التباين والتركيب على نحو يتجاوز تماما إمكانيات أي صوت بشري، وعلى نحو يحق لنا معه القول بأن الأصوات البشرية هي التي تحاول أن تحاكي الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية. ويكفي شاهدا على ذلك أن الأصوات البشرية الغنائية الجميلة يتم صقلها وتدريبها وقياس مدى اتساع طبقاتها وامكانياتها التعبيرية على أصوات الآلات الموسيقية نفسها. ولو كانت الأصوات البشرية تشكل معينا يمكن أن يستمد منه المؤلف موسيقاه، لما كانت هناك حاجة الى اختراع الآلات الموسيقية ومحاولة تطويرها دائما.

ومن ناحية أخرى، قد يقال إن الطبيعة تحفل بأصوات أخرى جميلة تبعث البهجة والمتعة في نفوسنا: كهمسات النسيم التي تداعب أوراق الأشجار أو خرير الماء في جداول الأنهار، وقد تتخذ هذه الأصوات طابعا موسيقيا أو نغميا كما في غناء بعض الطيور، غير أن هذا القول غافل عن أن هذه الأصوات لا تشكل موسيقى ولا هي حتى تمثل مادة قابلة للتشكيل الموسيقي كعمل فني، لأنها لا تنتظم أو تترابط في تشكيل معين بحيث تقدم لنا صورة كلية معبرة وفضلا عن ذلك فانها تتألف من نغمات محدودة للغاية تتكرر على نحو رتيب بحيث لا تصلح كمادة موسيقية، ولاشك أن هذه الأصوات وإن لم تكن نتاجا لوعي إبداعي بمفهومنا الانساني للابداع الفني، فإنها نتاج لابداع إلهي قصدي أراد من خلال هذه النغمات البسيطة المتكررة حث وتنبيه حسنا الجمالي الى تقدير قيمة الصوت الموسيقي والاستمتاع به جماليا. وذلك فإن غاية ما يمكننا قوله هنا هو أن هذه الأصوات الجميلة في الطبيعة قد ولدت في الانسان حسا موسيقيا أوليا، تماما مثلما استقى من الطبيعة حسا جماليا أوليا: ولكن في حين أن المصور أو النحات أو المعماري قد وجد في الطبيعة مواد يمكن أن يستخدمها في تعبيره الجمالي، لم يجد الموسيقار شيئا يستعين به سوى حسه الموسيقي الأولي، وكان عليه أن يبتدع بنفسه أدواته التعبيرية الخاصة.

وعلى هذا الأساس يمكن ان نفهم علاقة الايقاع الموسيقي بالطبيعة العضوية واللاعضوية. إذ يقال - وتلك مقولة شائعة - إن هناك صلة وثيقة بين الايقاع الموسيقي والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة: فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير، وحركات بطيئة نسبيا، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة. وفي الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار، وايقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة. ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا، ما دامت الحركة الطبيعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الانساني أو في الطبيعة الخارجية، مما أدى الى تكوين ما يسمى بالحاسة الايقاعية لدى الانسان [6]، إن كل ما يعنيه هذا بالنسبة لنا هو أن الحس الايقاعي الاولي لدى الانسان له أصول طبيعية، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن الايقاع الموسيقي يستمد من ايقاع الطبيعة أو يكون ترديدا له، وإنما هو لغة فنية ابتكرها الانسان للتعبير عن احساسه بالايقاعات الباطنة لانفعالاته وعواطفه ومشاعره بوجه عام، وبهذا المعنى فإن الموسيقى لا تردد إيقاع الطبيعة، بل الاصح أن نقول إنها هي نفسها تعلمنا كيف نعبر عن حسنا الايقاعي ونتأمله. والنظر في ظاهرة الايقاع الحركي كتعبير فني موسيقي لدى الانسان يقدم لنا شاهدا على ذلك ،فلقد تعلم الانسان هذا الايقاع الحركي الراقص

استجابة لايقاعات الموسيقى لا العكس، فالرقص والايقاع الحركي الفني غير متصور أصلا بدون الموسيقى، وكأن الانسان يتعلم من خلال الايقاع الموسيقي نفسه كيف يعبر حركيا عن ايقاعات انفعالاته ومشاعره الباطنية، إن الانسان البدائي قد تعلم الاستجابة الايقاعية لا من الطبيعة، بل من دقات الطبول التي جاءت لتنظم حسه الايقاعي الأولي الذي أخذ يزداد تعقيدا على مر الأيام مع تعقد الايقاع الموسيقي نفسه.

ولا ينبغي أن يظن ظان أن تنظيرنا هنا يتناقض مع مسألة تأثر فن الموسيقى وتطوره بالظروف البيئية والحضارية، فتلك مسألة أخرى تعكس حقيقة لا شك في صدقها. فلا شك أن فن الموسيقى - شأنه شأن أي فن آخر - يتأثر من حيث بنائه ومدى تعقده وتطوره بالظروف البيئية والحضارية التي ينشأ فيها. ويعكس مدى ما هنالك من تنوع بيئي وتركيب أو تعقيد بنائي حضاري، وهو ما عالجناه بشيء من التفصيل في دراسة سابقة [٧]. ولهذا يمكن القول بأن الموسيقى الايقاعية - أعني تلك التي يسودها الايقاع كعنصر منفرد - هي موسيقى مازالت في طور البدائية ولا تعكس بالتالي تطورا حضاريا ما، وهذا ما يفسر لنا الطابع الايقاعي الساذج في موسيقى بعض القبائل الافريقية، في حين أن هذا الطابع يزداد تعقيدا ويتزاوج مع اللحن في أشكال ما من الموسيقى الشرقية ولكن دون أن تبلغ هذه الموسيقى تطورا كاملا، لافتقادها الى عناصر أخرى أكثر تعقيدا في البناء الموسيقي كالهارموني على سبيل المثال، غير أن هذه المسألة — كما أسلفنا - لا تتناقض مع مسألة استقلال الموسيقى عن الطبيعة. ومفاد القول في هاتين المسألتين اللتين قد تختلطان على بعض العقول: إن الطبيعة تمد الانسان بالحس الايقاعي الأولي وبما أسميناه بوجه عام بالحس الجمالي الأولي الذي يعكس مشاعره وانفعالاته إزاء الطبيعة والعالم بأشيائه، غير أن نضج هذا الحس وتطوره يرجع الى مدى ما يبتكره ويطوره من أدوات يتعامل من خلالها مع عالمه ومن بين هذه الأدوات الآلات الموسيقية بصوتياتها التي يبتكرها الانسان ويطورها، وهو أمر يعكس بلا شك تطوره الحضاري بالمعنى الواسع.

ومع هذا كله، فإن دراستنا للصوت الموسيقي كمادة للموسيقى أساسية وفريدة، مازالت بعد ناقصة، فالصوت الموسيقي - كما نوهنا من قبل - لا يخلق بذاته موسيقى إلا حينما ننظر إليه باعتباره لغة تشكيلية أو تشكيلا لغويا، أعني باعتباره سياقا زمانيا تتآلف فيه عناصر الصوت الموسيقي في صورة كلية معبرة. فلنحاول أولا أن نفهم معنى الصوت الموسيقي كسياق زماني، كي نفهم بعد ذلك كيف تتآلف عناصر هذا الصوت في صورة كلية معبرة.

إن المقصود بالصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني أنه صوت يتتابع في الزمان ليبلغ هدفا ما، فالصوت الموسيقي يتجه أو يتحرك في الزمان ليوحي بحدث أو فعل ما، كما هو الحال في ضربات الايقاع المتوالية على آلة ايقاعية أو في نغمات اللحن المتتابعة. ولهذا فإن من الأساتذة المتخصصين في الموسيقى من يعرف الموسيقى من حيث مادتها الصوتية على النحو التالي: «الموسيقى تصنع من صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط وصول معينة»[٨]. وهذا التعريف إذن يقدم لنا الأساس الموضوعي اللازم لتحقق الموسيقى من حيث هي بنية زمانية: فهناك أولا: الصوت الموسيقي نفسه musical sound، وهو صوت له كيفياته أو خصائصه من قبيل: مستوى الصوت من حيث الارتفاع أو التوسط أو الانخفاض في الطبقات الموسيقية pitches، ومدى حدة الصوت loudness، أي من حيث قوته أو نعومته. ولون الصوت ونوعيته quality من حيث إشراقته أو قتامته، خصوبته وامتلائه أو قلة كثافته، وهي خصائص لكل منها تأثيرها الوجداني والمزاجي الخاص. والصوت الموسيقي يلزمه الحركة الموسيقية musical movement التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات: فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل، ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة points of arrival، وهذه تشبه علامات الترقيم في اللغة، كالفاصلة والفاصلة المنقوطة والنقطة، فعندما نستمع الى الموسيقى - تماما مثلما نستمع الى خطاب - فإننا نتوقع وقفة ما أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة عندما تكتمل جملة ما جزئيا أو كليا [٩].

والتحليل السالف للبنية الزمانية للصوت الموسيقي، وإن كان يقدم لنا أساسا موضوعيا للموسيقى بما هي موسيقى، أعني لإمكانية قيام أي عمل موسيقي، فإنه في نفس الوقت يمثل أساسا يرتكز عليه البعد الجمالي المحسوس للعمل الموسيقي، أعني البعد الجمالي في جانب من جوانبه الحسية المتعلقة بتشكيل مادة العمل، وهي الصوت الموسيقي، والحقيقة ان خاصيتي الحركة ونهايتها - وهما خاصيتان مرتبطتان ارتباطا وثيقا - تشكلان ماهية الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني له تعبيره الجمالي الخاص. حقا إن الصوت الموسيقي بذاته له تعبيره أو طابعه الجمالي الخاص به، وهو يوحي منذ بدايته بالحالة الوجدانية أو المزاجية التي تسوده، ولكن هذا التعبير والايحاء لا يفهم ويكتمل معناه إلا عندما يتأسس ويتداعى هذا الصوت في سياق حركي ليبلغ نهاية ما. والمتعة الموسيقية تكمن في بعض منها في هذا التوقع للنغمة في السياق الحركي الموسيقي، ولنهاية هذه الحركة. لنتخذ أمثلة على ذلك، قد تكون النغمة أو النغمات الموسيقية الأولى في عمل ما موحية بالخفة والرشاقة، ولكن هذا الانطباع لا يتأسس إلا من خلال حركة موسيقية ملائمة، أعني حركة راقصة فيها قدر معين من السرعة. وهذا الترابط والتجانس بين الصوت والموسيقى وتعبيره الحركي يشبه ذلك الترابط والتجانس الذي نجده بين موضوع المشهد السينمائي وايقاع لقطاته داخل السياق الزماني للفيلم. كذلك فإن خاصية نهايات حركة الجمل الموسيقية داخل السياق الزماني

الصوتي للعمل الموسيقي، يمكن فهمها عندما نناظرها بنهايات المشاهد واللقطات السينمائية التي تحدث داخل السياق الزماني المرئي للفيلم، فاللقطات السينمائية قد تطول أو تقصر بحسب طبيعة موضوعها الجزئي وبحسب طبيعة موضوع المشهد الكلي الذي تنتمي إليه، فامتداد اللقطة لا يتوقف فحسب على ما يسبقها من لقطات في المشهد السينمائي، وإنما أيضا على خصوصية موضوعها. فاللقطة القصيرة - على سبيل المثال - تصلح لابتسامة اللهو، واللقطة متوسطة الطول تلائم وجها غير مكترث، أما اللقطة التي تستغرق فترة طويلة نسبيا فتلائم تعبيرا محزنا، ولكن اللقطة طالت أم قصرت لابد أن تبلغ نهايتها عند لحظة مختارة بعناية. ولذلك يقول لينهارت R. Leenhardt أحد علماء جماليات السينما: «عندما تشاهد فيلما حاول أن تخمن اللحظة التي تكون فيها اللقطة قد استنفدت ذاتها، ويجب أن تنتهي، أي تحل محلها لقطة جديدة، إما بواسطة تغيير الكادر أو المسافة أو المجال» (١٠). وعلى نحو مشابه، فإننا نتوقع نهاية ما جزئية أو كلية للجملة أو للحركة الموسيقية، ولذلك فإن الأعمال الموسيقية غير المتقنة او ضئيلة القيمة تبدد متعتنا الجمالية عندما نجد - على سبيل المثال - أن مسار جملة لحنية فيها قد انقطع أو توقف فجأة لتبدأ جملة جديدة، أو امتد وطال أكثر من اللازم، دون أن يكون هناك معنى أو منطق - منطق موسيقي بالطبع - يبرر ذلك، وهذه العملية يمكن فهمها على نحو أوضح وأبسط، عندما نناظرها بما يحدث على مستوى السياق اللغوي سواء كان مكتوبا أو مقروءا: لنتخيل نصا مكتوبا قد خلا من علامات الترقيم، فلا نتبين عندئذ أول الكلام من آخره أو أين تبدأ الجملة وأين تنتهي ولا نتبين موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل الطويلة، ولا العلاقات التي تربط بين الجمل.. الخ، فما الذي يبقى عندئذ من النص؟ لا شيء سوى معان مشوشة نحاول ونسعى ما وسعنا السعي أن نقف عليها، ولكننا في سعينا هذا نفقد متعتنا بما نقرأ بسبب الاعاقة المستمرة للفهم وانعدام سلاسته، ونفس الشيء يمكن أن يحدث عندما يلقي شخص ما نصا ما، أو يتحدث إلينا عن معناه بشكل مباشر، فلكي يتأسس في أذهاننا معنى الكلام الذي يقوله على نحو سلس، فلابد أن يتغير مستوى طبقاته الصوتية بل ونبرات صوته بحسب اقترابه من وقفة جزئية أو كلية، وعلى نحو يجعلنا نتوقع هذه الوقفة، ولذلك فإن الجملة المنطوقة - أو المكتوبة - قد تبلغ تمام معناها، ولكننا نشعر مع ذلك أن سياق الكلام لم يبلغ بعد تمام معناه وأننا مازلنا نتوقع أن نبلغ نهاية فقرة ما وما بعدها الى أن يكتمل مسار الفكر. وعلى نحو مشابه، يمكن أن نفهم أهمية نهايات الجمل الموسيقية، أو ما يسمى بنقاط الوصول، ومدى الانطباع أو الأثر الجمالي الذي تحدثه فينا: فنقاط الوصول تعطي انطباعا بالنهاية والغائية يشبه ذلك النوع من الاشباع الذي يتحقق بعد توقع وانتظار قد طال، غير أن هذا الانطباع لا يحدث إلا مع قلة من الجمل الموسيقية التي نسمعها عادة عند نهايات المقاطع الطويلة، في حين أن كثيرا من الجمل تعطى نهاياتها انطباعا بالوصول الى اشباع جزئي كما لو كانت محطات وصول وسطى او مؤقتة، وكل هذا يمهد للوصول الى نقطة نهائية تامة للعمل، ولذلك فإن نقاط الوصول يتم ترتيبها على نحو قصدي في السياق الزمني للصوت الموسيقي، «فالنغمة الأخيرة في اللحن هي ما يمنحنا إحساسا بنهائية الوصول، أما نقاط الوصول الوسطى، فإنها - باعتبارها تولد إحساسا جزئيا بالاكتمال — تساعدنا على أن نبقى متصلين بالحركة الموسيقية، وتؤسس توقعات للنقطة الأخيرة» (١١). وفضلا عن ذلك فإن نقاط الوصول تختلف أيضا من حيث طابع الوضوح، ومن حيث تأكيد الوصول: فبعض نقاط الوصول قد يتسم أحيانا بالوضوح، ولكن في أحيان أخرى يتم تجنب الوضوح عن قصد، لأجل تأكيد التدفق المتواصل للحركة. أما تأكيد الوصول، فإنه يحدث على نحوين مختلفين لكل منه خاصيته التعبيرية، فبعض المقطوعات الموسيقية تبلغ نقطة الوصول بتأكيد قوي نتيجة توقع مستمر لبلوغ أهداف صعبة المنال، وبعض آخر يمس نقاط الوصول بخفة ورشاقة وبهجة متنقلا من نقطة الى أخرى (١٢).

ومجمل الشروح والخصائص السابقة تهدف الى الكشف عن معنى وطبيعة الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني، وهو سياق يشبه - كما رأينا - السياق الزماني في الفنون التي تسمى بالفنون الزمانية: كالسينما والفنون التي تعتمد على اللغة بوجه عام، وإن كانت هذه التسمية الأخيرة تبدو أحيانا أخلاقية، إذ يقال أحيانا - على نحو ما ذهب سوريو - إن التفرقة التقليدية التي ابتدعها لسنج G. Lessing بين الفنون على أساس أن هناك فنونا زمانية تتعامل مع أفعال أو أحداث تتوالى في الزمان (كالموسيقى والشعر)، وفنونا مكانية تثبت الفعل في المكان من خلال لحظة مختارة بعناية (كما في النحت والتصوير)، هي تفرقة غير ملائمة على أساس أن البعد الزماني يدخل في فنون المكان مثلما يدخل البعد المكاني في فنون الزمان (كما هو الحال مثلا عندما يكون ترتيب مكان العازفين وبعد الآلات الموسيقية بالنسبة لبعضها بعضا أمرا لازما ومفترضا في عملية الأداء (الموسيقي)، وبالتالي فإنه من الأليق تصنيف الفنون على أساس ما هنالك من ارتباطات وعلاقات متداخلة بينها (١٣). ولا شك في أن سوريو E. Souriau محق في دعواه بوجود ارتباطات بين الفنون، فضلا عن أن الفنون المركبة (كالسينما والمسرح والأوبرا) تقدم لنا أفضل رهان على تداخل المواد والوسائط المادية للفنون. ولولا هذا الارتباط والتداخل بين الفنون لما أمكن أن نتحدث عن مبادىء عامة تصدق على الفنون جميعا، أي على الفن من حيث هو فن أو على منطق الصورة الفنية والتعبير الفني. ولكن ما من مراء في أن الفنون تتمايز أيضا من حيث موادها ووسائطها المادية الأساسية التي تقوم عليها، وأسلوب تعاملها معها أو طريقة استخدامها. فالواقع أن هذه المواد لها امكانيات خاصة في التعبير وتفرض على الفنان طرائق خاصة

من التعبير. ومن هنا فإننا نرى أن العنصر المكاني والعنصر الزماني - بمنأى عن اتخاذهما معيارا وحيدا تعميميا لتصنيف الفنون - يبقيان داخل الفنون على الأقل من حيث عناصرها المادية الأساسية. وحتى بالنسبة للفنون التي تتشابه من حيث إنها يتم عرضها من خلال سياق زماني، نجد أنها تتمايز عن بعضها من حيث طبيعة موادها التي تعرض زمانيا، فنحن حينما نستمع الى الموسيقى نكون مستغرقين في سياق زماني لصوت موسيقي وليس لصورة مرئية كما هو الحال بالنسبة للفيلم، وكما أن للصوت الموسيقي خصوصيات تميزه وحده عن غيره من الأصوات، كذلك فإن له إمكانيات وطرائق تعبيرية تميزه عن غيره من المواد الفنية كما سنرى فيما بعد. والذي يهمنا من هذه التحليلات هو أن ماهية الصوت الموسيقي تبقى في كونه سياقا زمنيا، ولا يغير شيئا من هذه الحقيقة ما يقوله سوريو عن إمكانية دخول العنصر المكاني في الموسيقى، لأن العمل الموسيقي حتى قبل عرضه — أعني حينما يكون مجرد نوتة موسيقية - يظل قائما على العلاقات الزمانية بين الأصوات الموسيقية.

هذا عن الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني، ولكي يكتمل فهمنا لماهية الصوت الموسيقي، ينبغي أن نحلل الشق الثاني من التعريف الذي قدمناه من قبل حينما ذهبنا الى القول بأن الصوت الموسيقي هو سياق زماني تتآلف عناصره في صورة كلية معبرة. فيبقى إذن أن نبين هذه العناصر وكيف تتآلف في صورة كلية معبرة، وهو ما سنحاول إظهاره فيما يلي من سطور.

وعناصر الصوت الموسيقي باعتباره اللغة الأساسية للموسيقى تصنف عادة الى ثلاثة عناصر رئيسية هي: الايقاع والميلودي (أو اللحن) والهارموني، ويمكن أن نشير بايجاز الى هذه العناصر على النحو التالي:

الايقاع Rhyth m:

الايقاع هو أكثر عناصر الموسيقى أولية، فالصوت الموسيقي بدأ كصوت إيقاعي، وكما يقول بعض الباحثين: «إن أغلب المؤرخين على اتفاق بأن الموسيقى إن كانت قد بدأت في مكان ما، فقد بدأت بضربات ايقاع ما» [١٤]. فتأثير الايقاع علينا مباشر وفوري على نحو نشعر معه بأصله الغريزي، ولهذا نجده ماثلا عند القبائل البدائية كعنصر موسيقي وحيد. في حين أن الايقاع لا يقوم بوظيفته الكاملة ويحقق ماهيته في الموسيقى كفن جمالي إلا حينما يتجاوز أصله الغريزي - على نحو ما أسلفنا — ليدخل في منظومة موسيقية يصاحب فيها العناصر الموسيقية الأخرى، أو ليصاحب اللحن على الأقل. فالايقاع هو تنظيم لحركة الصوت الموسيقي من حيث حركته ومنتهاه. ولقد مر على الموسيقى دهر طويل حتى أمكن تدوين الايقاع كوحدات قياسية *metrical units* للصوت الموسيقي، وهو ما يعرف بالوزن الموسيقي أو الموسيقى الموزونة measured music، وكان ذلك حوالي سنة ١١٥٠. على أن الايقاع ليس مجرد قياس لحركة الصوت الموسيقي (كما هو الحال في الوزن الشعري). وإنما هو في المقام الأول إحساس بحركة الجملة الموسيقية: «فنحن نفهم الايقاع الحقيقي، فقط عندما نؤكد النغمات تبعا للاحساس الموسيقي بالجملة» [١٥]. وتختلف الايقاعات من حيث زمنها، أي من حيث تتابع الضربات الايقاعية tempo، فتتراوح الايقاعات بذلك بين السريع جدا presto والسريع allergo والبطيء adagio والبطيء باعتدال andante والبطيء باستطالة largo .. الخ، كما تختلف الايقاعات من حيث طولها وترتيبها الداخلي.

الميلودي (اللحن) Melody:

أبسط تعريف للميلودي أنه خط من نغمات (على سلم أو مقياس موسيقي) يقود الأصوات أو يوجهها الى لحظة ذروة معينة تكون عادة قرب نهاية المقطوعة الموسيقية، وهذه النغمات ترتفع وتهبط على درجات السلم الموسيقي، يتسع مداها أو يضيق، ولكنها في كل الحالات لابد أن تبلغ بالمقطوعة الموسيقية منتهاها، ولأن الميلودي أو اللحن هو أكثر عناصر الصوت الموسيقي قابلية للتذكر، فإن الجمهور العادي من متذوقي الموسيقى لا يتذكرون عادة من العمل الموسيقي سوى اللحن، فهو ما يكون موضع متعتهم وإعجابهم. فما الذي يجعل لحنا ما يبدو لأسماعنا جميلا بوجه عام؟ على الرغم من أنه ليست هناك قاعدة عامة يمكن أن نتخذها معيارا نفاضل به بين الألحان أو نميز على أساسه لحنا ما باعتباره أجمل من غيره، فإن هناك مع ذلك خصائص عامة لابد من توافرها في أي لحن لكي يكون له تأثير جمالي: ومن هذه الخصائص أن اللحن ينبغي أن ينشأ من «تيمة»، أي من فكرة موسيقية رئيسية تتنامى وتتشعب عبر مسار اللحن كله. وهذه التيمة التي تولد أحيانا في اندفاعة فريدة، تشبه - فيما يلاحظ المارسون للابداع الموسيقي — «خلية لحنية توحي بمدلول معين، ثم تنمو وتتكاثر عضويا بفضل القوة الدافعة فيها» [١٦]، وبهذا المعنى يمكن القول بأن التيمة هي أصل وحدة اللحن،وهي أيضا أصل تنوعه بقدر ما فيها من خصوبة تسمح بهذا التنوع، وخاصية الوحدة — كما نفهمها - تعني أن اللحن ينطلق من مركز لابد أن يعود إليه ويسمى «بمقام الأساس» tonal center، وهو في إنطلاقه يتخذ مسارا يتآلف من أصوات متتابعة لا تتآلف مع بعضها بعضا فحسب، وإنما أيضا مع التراكيب الصوتية المصاحبة لها Chords. وفي هذه الحركة اللحنية لأصوات متتابعة متآلفة يشعرنا اللحن بالاتجاه نحو غاية أو اشباع معين يبلغ ذروته عند العودة لمقام الأساس. ومن هنا أيضا يمكن أن نلاحظ أهم خاصية يتميز بها اللحن، وهي القدرة على التأثير الانفعالي والعاطفي، ولذلك يقال: «إذا كانت فكرة الايقاع مرتبطة في خيالنا بالحركة الفيزيقية، فإن فكرة اللحن مرتبطة بالانفعال الذهني» [١٧]. فعندما يرتفع الخط اللحني تدريجيا على السلم الموسيقي فإنه قد يوحي بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر،

وعندما يهبط تدريجيا فإنه قد يوحي بالاحساس بالارتياح أو الاستقرار، أما عندما يرتفع أو يهبط فجأة فقد يوحي بحركة شجاعة أو عنيفة والواقع أن هذه الخاصية الأخيرة تتعلق بمسألة التعبير الجمالي في الموسيقى التي سوف نناقشها بشيء من التفصيل في الجزء الثاني من هذا البحث. ويبقى أن نشير هنا في هذه العجالة الى أن اللحن يتم تأليفه بطرائق متعددة وفقا لقواعد موسيقية مختلفة، ومع ذلك فإن هناك بوجه عام نمطين أساسيين للبناء اللحني هما: اللحن ذو الصوت المتجانس homophonic ، وهو اللحن الذي يتمثل فكرة لحنية رئيسية واحدة مع مصاحبات لها من قبيل التراكيب الصوتية، واللحن ذو البناء متعدد الأصوات polyphonic أو متقابل الأصوات countrapuntal ، حيث نجد خطين لحنيين هامين ـ أو أكثر ـ يسيران معا في تآلف في نفس الوقت. وهذا الطابع الأخير للبناء الموسيقي يقودنا الى عنصر الهارموني.

الهارموني (أو التوافق الصوتي) Harmony :

الهارموني أكثر عناصر الصوت تعقيدا، ففي حين أن الايقاع واللحن قد انبثقا من الحس الجمالي الأولي لدى الانسان بطريقة طبيعية أو تلقائية ، فإن الهارموني كان نتاجا لتصورات عقلية خالصة، فهو ابتكار موسيقي لا مصدر له إلا الموسيقى نفسها. وهو ابتكار لم تعرفه أوروبا على الاطلاق حتى القرن التاسع، في حين أن الموسيقى الشرقية ـ فيما يرى بعض الباحثين ـ مازالت موسيقى لحنية، أي تقوم على خطوط لحنية مفردة، وإن كان يصاحبها عادة ايقاعات على آلات النقر (١٨).

والهارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة. ومن هذه القواعد ما يتعلق بالتوافق والتنافر الصوتي consonacne and dissonance ، ومنها ما يتعلق بالتراكيب الصوتية (أو الاكورات) chords التي تؤكد الايقاع وتضفي على اللحن عمقا بحيث يبدو مجسما ،ومنها ما يختص بمقام الأساس tonal center وعملية تغيير مقام اللحن modulation حينما يحدث تغيير للمقام الأساسي الذي بدأ منه اللحن واتخاذ مقام جديد، ثم عودة مرة أخرى الى المقام الأصلي، ومثل هذا التحول والانتقال يمكن أن يحدث تأثيرا مدهشا كما هو الحال في الحركة الثانية من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن حيث نجد أن اللحن بعد مسار الافتتاحية يتحول فجأة متخذا مفتاحا موسيقيا وايقاعات مختلفة. وقصارى القول إن علم الهارموني قد نشأ كضرورة موسيقية لتنظيم الأصوات الموسيقية المتعددة والمتقابلة من حيث خصائص الصوت وحركته ومنتهاه.

ولقد ازدهر العلم فيما يعرف بثورة العلم الهارموني الحديث في النصف الأول من القرن السابع عشر، وأصبح أشبه بنظام عقلي صارم ساد الموسيقى الغربية التقليدية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومع ذلك، فقد تغيرت قواعد هذا العلم في القرن العشرين، وأصبحت هناك أنظمة هارمونية أخرى لديها إمكاناتها التشكيلية والتعبيرية المختلفة كما في المدرسة الانطباعية impressionism التي تطورت عن ديبوسي Cloude Debussy ورافل Maurice Ravel والتعبيرية expressionism التي تطورت عن الألمان والنمساويين من أمثال شونبرج Arnold Schonberg وآخرين.

ولكن مهما اختلفت أساليب التشكيل الهارموني فإنها تعد جزءا أساسيا وضروريا في كمال التأليف الموسيقي وتعبيره الجمالي ، فأنظمة التأليف الهارموني ـــ وإن كانت بمفردها لا تعني شيئا إلا نفسها ـ تؤكد معنى اللحن، وتضفي عليه قوة وخصوبة في التعبير ، وعمقا صوتيا يشبه العمق الذي يضفيه البعد الثالث على مشهد مرئي.

هذه العناصر الثلاثة للصوت الموسيقي هي إذن ما ينبغي أن يتم تشكيله في مركب واحد منسجم، حتى يكون للموسيقى تأثير جمالي. على أننا ينبغي أن نعي دائما أن تركيب أو تشكيل الأصوات الموسيقية بما له من تأثير جمالي، لا يكون نتاجا لمجموع نغمات المركب الموسيقي. فدلالة المقطوعة الموسيقية ليست في مجموع أصواتها أو نغماتها، وإنما في علاقاتها الزمانية، فكل نغمة ليست لها أي دلالة جمالية بمفردها، وإنما تستمد دلالتها من الوظيفة التي تؤديها داخل الكل، أي من وضعها داخل مجال إدراكي سمعي متصل. وهذا هو السبب في أن أي تغير يحدث في العلاقات الزمانية الكائنة بين النغمات (كأن يحدث تغيير في سرعة العزف، أو في تنفيذ الحركة الموسيقية) يكون كافيا لتغيير دلالة اللحن وتأثيره الجمالي. وهذا هو أيضا السبب في أن نفس الأصوات الموسيقية أو النغمات ـ حتى نغمات التيمة اللحنية البسيطة وحدها ـ يمكن استخدامها في تركيب وسياق زماني آخر لا يخلو فحسب من أي تأثير جمالي، وإنما أيضا يكون أشبه بنوع من الضجيج المنفر.

والواقع أن العامة من جمهور الموسيقى لا يدركونها إلا باعتبارها لحنا، ويكونون غير قادرين على سماع عناصر الصوت الموسيقي بذاتها، وبالتالي على تمييز عناصر الصوت الموسيقي الأخرى كالايقاعات المتنوعة والتراكيب الصوتية الهارمونية داخل المركب الموسيقي. وينبغي أن نلاحظ هنا أن القدرة على سماع وتمييز العناصر الصوتية بذاتها، لا تعني إدراك هذه العناصر على حدة أو بمعزل عن الآخر. حقا أن مثل هذا الإدراك السمعي التفتيتي للعمل الموسيقي هو إدراك يحدث بالفعل ، ولكنه لا يحدث في خبرة جمالية وإنما في خبرة ميتا ـ جمالية أعني انه لا يحدث أثناء الخبرة الجمالية نفسها وإنما في خبرة تفترض حدوث الخبرة الجمالية بالعمل من قبل ، ولكنها تتخذ طابعا تحليليا نقديا، كما هو الحال ـــ على سبيل المثال ـ حينما نحاول أن نحدد بدقة سرعة

الايقاع والحركة الموسيقية، او مكونات هذا التركيب الصوتي ، أو القواعد الهارمونية التي اتبعها المؤلف .. الخ ، وما الى ذلك من ملاحظات تهم المتخصصين في علم الموسيقى أكثر مما تهم المتذوقين . أما أثناء الخبرة الجمالية ذاتها فإن المتذوق يدرك ـ أو ينبغي أن يدرك ـ عناصر الصوت الموسيقي باعتبارها متميزة ومتصلة في نفس الوقت، فإدراك العنصر الموسيقي بذاته يعني القدرة على التعرف على الدور الخاص الذي يقوم به داخل الكل . وفي هذه القدرة على إدراك العناصر الصوتية وسماعها في نفس الوقت منفصلة ومتصلة ، متميزة عن بعضها ومترابطة معا في وحدة عضوية، في هذه القدرة تكمن ماهية الادراك الموسيقي ومعضلته في نفس الوقت. فالواقع أن مثل هذا الإدراك يتطلب قدرات سماعية خاصة وشيئا من الألفة بتكنيك الموسيقى ودلالات التشكيل الصوتي فيها. وهذا هو السبب في أن العامة من جمهور الموسيقى لا يقبلون على الموسيقى الكلاسيكية وخاصة الموسيقى التي تصاغ في قالب السيمفونية ، وهي تلك التي تعتمد بشكل أساسي على الهارموني، ويكون التركيب الموسيقي فيها بالغ التعقيد بحيث تتطلب التأمل والتصور العقلي والانصات المدقق لعناصر التركيب السيمفوني وتوافقاته.

ولكن السؤال الهام الذي يبقى هو : هل الموسيقى مجرد تشكيل صوتي في سياق زماني ؟ أم أنها أيضا تعبير عن معنى؟ وإذا كانت تعبيرا ، فما هو المعنى الذي تعبر عنه؟ هل هو مجرد معنى موسيقي، أم أنه يشير الى عناصر لاموسيقية أو فوق موسيقية، أي تقع خارج التشكيل الموسيقي؟ ويتساءل آخر : بأي معنى يكون للموسيقى معنى؟ وكيف يسهم هذا المعنى الى جمال التعبير الموسيقي؟ إن محاولة الاجابة على هذه التساؤلات وأشباهها ، هي ما يمثل الجزء الثاني المتمم لموضوع بحثنا، بل ولأي بحث ممكن في جماليات الموسيقى ؟

ثانيا : الصوت الموسيقي كتعبير جمالي

ليست هناك إشكاليات حقيقية أو جوهرية فيما يتعلق بتعريف الموسيقى أوالعناصر المادية التي تدخل في تشكيلها ومصادرها ، فالاشكالية الحقيقية تنشأ عندما نتساءل : هل الموسيقى تحتوي على عناصر أخرى لاموسيقية: كالأفكار والتمثلات والانفعالات أو العواطف؟ وبوجه عام يمكن القول بأن هناك اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد: وأحد هذين الاتجاهين يؤكد أن الموسيقى هي في المقام الأول أصوات في حركة لا تعني أي شيء ولا تشير على الاطلاق الى أي شيء يقوم خارجها، أو ـ لنقل بعبارة أخرى ــ إن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقيا خالصا. والموسيقى بهذا المعنى تكون مجرد تشكيل صوتي زماني خالص. ولذلك فإن هذا الاتجاه في الموسيقى يسمى أحيانا «بالمدرسة الاستقلالية» autonomy school، ويسمى أحيانا أخرى «بالمدرسة الشكلانية الخالصة purist/formalist school»، بل يمكن اعتباره بمثابة صورة مبكرة للنزعة الشكلانية formalism في الفن على وجه العموم. ولقد تمثل هذا الاتجاه في صورة قوية واضحة لدى هانزليك Edward von Hanslick في كتابه «الجميل في الموسيقى» The Beautiful in Music الذي نشر لأول مرة سنة ١٨٥٤، والذي أخذ عنه اتباع هذا الاتجاه في الموسيقى، فضلا عن أنصار النزعة الشكلانية في الفن بوجه عام. أما الاتجاه الآخر ـ الذي يسمى أحيانا «بالمدرسة الارتباطية» heteronomy school ـ فيؤكد أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة، وإنما تشتمل أيضا على ـ أو تعبر عن ـ أفكار وانفعالات وحتى فلسفات للحياة. وفي رأينا أن الفيلسوف الألماني شوبنهاور Arthur Schopenhauer هو أبرز ممثل لهذا الاتجاه في أعمق صوره، وأن هانزليك الذي كان معاصرا له قد كتب كتابه عن «الجميل في الموسيقى» وفي ذهنه نظرية شوبنهاور. ولذلك فإن موقفنا من قضية التعبير الجمالي في الموسيقى سوف يتبلور من خلال مناقشتنا لهذين الاتجاهين اللذين لا يمكن لأي بحث في جماليات الموسيقى أن يغفلهما.

يرى هانزليك أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية، وهو يعني بذلك أن الجميل هنا لا يكون متوقفا على ـ ولا محتاجا الى ـ أي موضوع خارجي، وإنما هو يتألف برمته من أصوات ربطها فنيا. فالأصوات الموسيقية إذن لها جمالها الخاص الباطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها : في توافقها وتقابلها ، في تحليقها واقترابها ، وفي قوتها المتزايدة والمتلاشية، وإذا ما تساءلنا : ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة أو مادة الموسيقى التشكيلية، كالايقاع واللحن والهارموني؟ فإن هانزليك يجيبنا على الفور بأن ما تعبر عنه الموسيقى إنما هو أفكار موسيقية musical ideas، «والفكرة الموسيقية.. ليست فقط موضوعا ذا جمال باطني، وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار»[١٩]. وهذا يعني أن «ماهية الموسيقى هي صوت وحركة»[٢٠].

ولكي يبرهن هانزليك ويضفي قوة إقناعية على نظريته هذه في التعبير الموسيقي باعتباره يكمن في لغة التشكيل الجمالي للموسيقى ذاتها، فإنه يدعونا الى تأمل فن الارابيسك arabesque باعتباره فنا من فنون الزخرفة ابتكره العرب، لا نجد فيه أي تعبير عن انفعال محدد: فها هنا نجد الخطوط الزخرفية تترابط في انحناءات رشيقة، وهذه الزخارف قد تشكلت في أشكال صغيرة وكبيرة في صور لا تحصى، ومع ذلك فإنها تكون متناسبة تماما في كل شذرة منها، من خلال تكرارها وتقابلها في مركب زخرفي جميل منسجم. ولنتخيل الآن أن هذا التشكيل الجمالي الصامت بلا حراك قد دبت فيه الحركة، بحيث تتغير صورته التشكيلية باستمرار أمام أعيننا: فها هي ذي خطوطه ترتفع لتهبط مرة أخرى، وهاهي ذي خطوطه العريضة والرقيقة تقتفي إثر بعضها بعضا، تتسع وتضيق لتقترب من بعضها ،بحيث يحدث تناوب عجيب أمام أعيننا من الهدوء والحركة. إن الصورة التشكيلية الآن تبدو أكثر سموا وإثارة،

فالأرابيسك الآن قد دبت فيه الحياة. والصورة الموسيقية ليست شيئا بخلاف ذلك (٢١).

والحقيقة أن بعضا من القوة الاقناعية لبراهين هانزليك يكمن في أن توصيفه الشكلاني للجميل في الموسيقى لم يستبعد المبدأ العقلاني، وبالتالي لم ينظر الى الموسيقى على أنها مجرد ظاهرة حسية محضة. ولذلك ينبغي أن نقر - فيما يرى هانزليك - بأن بيتهوفن لم يؤلف موسيقاه ليخاطب أعضاءنا السمعية فحسب، وإنما ليخاطب أيضا خيالنا الذي يتأثر بانطباعات سمعية auditory impressions ، وهي شيء مختلف تماما عن مفهوم القنوات السمعية المعدة لاستقبال ظواهر فيزيقية صوتية ، فهانزليك إذن لا يريد أن يقصر الجميل في الموسيقى على ظواهر فيزيولوجية خالصة تخاطب جهازنا السمعي، كأن نقول مثلا: إن الصوت الموسيقي يطرب أو يشنف الآذان، كي نستبعد أي مبدأ عقلاني أو منطق من الموسيقى . ولكن من الضروري هنا أن نعي جيدا أن المبدأ العقلاني أو المنطق في الموسيقى لا يشير عند هانزليك الى أية معان أو أفكار أو تصورات عقلية : فهناك منطق في الموسيقى ، ولكنه منطق موسيقي يتمثل في ذلك الترابط بين كل العناصر الموسيقية في نوع من القرابة الطبيعية وهذا الترابط المنطقي لجملة الأصوات أو تنافرها هو أمر يمكن أن تتعرف عليه أية أذن مدربة دون حاجة لصياغة أية تصورات عقلية لنتخذها معيارا للجمال الموسيقي. ومن ثم ، فإن المعنى في الموسيقى هو أيضا معنى موسيقي ، فالموسيقى أشبه بلغة نتحدثها ونفهمها دون أن نكون قادرين على ترجمتها في معان وكلمات أو تصورات عقلية(٢٢).

وكما أن الموسيقى لا تعبر عن أفكار وتمثلات أو معان وتصورات عقلية، فإنها أيضا لا تعبر عن انفعالات أو مشاعر معينة. فهذه كلها أمور مستقلة عن التعبير الجمالي للصوت الموسيقي. حقا إن هناك مبررا لدينا حينما نصف الصوت الموسيقي بأنه فخم أو رشيق أو دافيء - الخ، ولكن مثل هذه الأوصاف - فيما يرى هانزليك - تعبر فقط عن الطبيعة الموسيقية لفقرة موسيقية معينة، ولا تبرر لنا أن نصف الموسيقى بأنها تعبر عن انفعالات الفخر أو الكآبة أو الرقة أو الحب... الخ، ولا ينكر هانزليك أن الموسيقى يمكن أن تعبر مثلا عن الهمس ، ولكنه ليس همس الحب، ويمكن أن تعبر عن الصخب ولكنه ليس صخب المقاتلين الغيورين ، فمثل هذه المشاعر لا يمكن أن يثيرها فن لا يقوم على التمثيل كفن الموسيقى. فهي مشاعر تنتج عن حالات فسيولوجية وباثولوجية تستند الى تصوراتنا وأحكامنا الذاتية، فما يجعلنا نضفي على الأحاسيس المنبثقة من الموسيقى طابعا شعوريا محددا، إنما هو حالتنا الذهنية والشعورية التي نكون عليها (٢٣).

فالحقيقة اننا لو تأملنا طبيعة الموسيقى لما استطعنا أن نتمثل فيها مشاعر محددة، فلا يمكن لأحد أن يستدل على مشاعر معينة في مقطوعة من سيمفونية لموتسارت أو هايدن أو في حركة من حركات الآداجيو لبيتهوفن، أو في سكرتزو Scherzo (*) لمندلسون أو في أحد مؤلفات البيانو لدى شومان أو شوبان.. الخ. «فمن ذا الذي تكون لديه الشجاعة الكافية ليشير الى شعور محدد باعتباره موضوعا لأي من هذه المقطوعات الموسيقية. ربما يشير واحد الى ذلك قائلا: إنه «شعور الحب». وربما يكون على صواب. وربما يظن آخر أنه «الحنين». وقد يكون الأمر كذلك. وربما يشعر شخص ثالث أنه «الحماس الديني». فمن ذا الذي يمكن أن يعارضه ؟ فكيف يمكن لنا إذن أن نتحدث عن شعور محدد يكون متمثلا حينما لا يكون أي شخص قادرا في الحقيقة على معرفة ما يكون متمثلا؟ ومن المحتمل أن الجميع سوف يتفقون على جمال أو على صور الجمال في المؤلفات الموسيقية، في حين أنهم سوف يختلفون فيما يتعلق بموضوعها» (٢٤).

وإذا كانت الموسيقى لا تعبر عن مشاعر محددة، أي لا تعبر عن موضوع المشاعر، فما هو ذلك الجانب من المشاعر الذي تعبر عنه الموسيقى إذا لم يكن هو موضوع المشاعر؟ وهنا يجيب هانزليك على هذا التساؤل الذي قد يراود الأذهان مبينا لنا أن ما تعبر عنه الموسيقى من المشاعر إنما هو «خصائصها الدينامية» فحسب ، فهي يمكن أن تنتج الحركة المصاحبة لحدث سيكولوجي من حيث السرعة والبطء. والقوة والضعف، والكثافة المتزايدة والمتناقصة . ولكن هذه الخصائص جميعا هي «مصاحبات للشعور» وليست هي الشعور نفسه. ومن المغالطات الشائعة فيما يرى هانزليك - في نقد ضمني لموقف شوبنهاور - القول بأن الموسيقى يمكن أن تمثل الشعور نفسه لا موضوع الشعور، كأن تقدم لنا على سبيل المثال شعور الحب لا موضوع الحب. «غير أن الموسيقى في واقع الأمر لا تمثل أيا منهما. فهي لا يمكن أن تنتج شعور الحب، وإنما فقط عنصر الحركة، وهذا العنصر يمكن أن يحدث في اي شعور آخر تماما مثلما يحدث في شعور الحب.. (٢٥).

وفحوى القول هنا أن الموسيقى عند هانزليك - سواء كانت موسيقى الآلات أو اي موسيقى أخرى - هي فن لا تمثيلي خالص.

ولا شك أن نظرية هانزليك في التعبير عن الجميل في الموسيقى قد حددت كثيرا من المفاهيم والقضايا المتعلقة بمبحث التعبير والمعنى في الموسيقى الذي يمثل محور اهتمام الدراسات المعاصرة في مجال جماليات الموسيقى، وهذا ما دعا بعض الباحثين - من أمثال فيليب البرسون Philip Alperson في تقديمه لبعض الدراسات المعاصرة في هذا المجال - الى القول بأننا «لن نكون مبالغين الى حد كبير إذا قلنا أن مصطلحات هذا المبحث قد أرسيت من خلال عمل إدوارد هانزليك عن «الجميل في الموسيقى» (٢٦)، وأن «الكثير من القضايا التي أثارها هانزليك مازالت تشكل بؤرة المساجلات المعاصرة، رغم أن القليلين هم الذين يكونون ميالين مثل هانزليك لاستبعاد التعبيرية الموسيقية من مجال المعنى الموسيقي» (٢٧).

ومن القلة الأوائل الذين تابعوا هانزليك في نزعته الشكلانية، إدوارد جيرني Edward Gurney في كتابه «قدرة النغم» The Power of Sound الذي ظهر سنة ١٨٨٠. وجون هوسبرز في رسالته للدكتوراة عن «المعنى والحقيقة في الفنون» يعرض لنظرية جيرني باعتباره ممثلا للمدرسة الاستقلالية أو الاتجاه الشكلاني الخالص في نظرية المعنى في الموسيقى، رغم أن نظريته لا تخرج عن الأطر والمفاهيم التي رسمها هانزليك.

ومن الحجج التي يلجأ إليها جيرني لتعضيد نزعته الشكلانية : أننا لا نستطيع أن نعزو المتعة الجمالية بالعمل الموسيقي وقيمته الجمالية الى تأثيره الشعوري، فلو أنني وجدت عشرين مقطوعة موسيقية جميلة وغير قابلة للوصف وأن واحدة منها فقط هي التي تكون جميلة وتوصف بأنها مثيرة للشجن، فإنه من غير المعقول القول بأنني أستمتع بهذه الأخيرة أكثر من البقية الأخرى، لأنها مثيرة للشجن. وكما أن الموسيقى لا تعبر عن إنفعالات محددة، كذلك لا يجوز القول بأنها تعبر عن حالة شعورية عامة general mood (Gemuthsslimmung) [٢٨]. ولهذا ينتهي جيرني الى أنه مهما تعدد تصنيف مستمعي الموسيقى، فإنه يبدو أن هناك صنفين أساسيين منهما : هؤلاء الذين يسمعون موسيقى «خالصة» بدون معان «إنفعالية» أو ارتباطات من الحياة، وأولئك الذين يسمعونها بوصفها تعبيرا عن انفعالات أو مضامين أخرى خارج السياق الموسيقي extra - musical content وكلما كان المستمع أكثر خبرة فإنه يكون ميالا نحو التوجه الأول [٢٩].

ويعتبر كل من آلان فورت Allen Fort وميلتون بابيت Milton Babbit من المنظرين المعاصرين السائرين على ضرب هانزليك من خلال إسهاماتهم الأكاديمية العديدة في النصف الثاني من القرن العشرين. وترى كلير ديتيلز Claire Detels [٣٠] - وهي أستاذة باحثة متخصصة في الموسيقى - أن هؤلاء يندرجون في عداد النزعة الشكلانية - الاستقلالية في النظرية الجمالية الموسيقية التي هي جزء من النزعة الشكلانية - الاستقلالية في علم الجمال عموما utonomist/formalist aesthetics التي تعتبرها نتاجا «لثقافة المتحف» "museum culutre" التي عزلت الفن عن سياق الحياة الاجتماعية والخبرة الانسانية، باعتبار أن الفن هو حرفة أو نشاط مميز عن هذا السياق، وأن الأعمال الفنية يمكن دراستها وفهمها من خلال مفاهيم بنائية وشكلانية ومضامين تنتمي الى سياق العمل نفسه.

وإذا خصصنا هذا الكلام على الموسيقى فإن هذا سيعني أن العمل الموسيقي هو عمل مستقل بذاته لا ينطوي إلا على مضامين موسيقية intra-musical contents. ومن هنا ترى كلير ديتلز [٣١] أن هذه النزعة الشكلانية في مجال الموسيقى تنطوي على ما يلي: ١ - إن الموسيقى تتألف من أعمال موسيقية منفصلة يمكن - بل وينبغي - عزلها عن السياقات الاجتماعية وتحليلها. ٢ - إن التحليل ينبغي أن يتعامل مع التنظيم البنائي للطبقات الصوتية pitches داخل «العمل الموسيقي» على نحو ما يتحدد من خلال النوتة الموسيقية. ٣ - إن هناك مقاييس للقيمة عامة أو هناك على الأقل معيارية يمكن من خلالها الحكم على الأعمال الموسيقية ومقارنتها.

ولو استرجعنا النظر الآن في موقف هانزليك باعتباره أول من قدم لنا عرضا قويا متماسكا ومتكاملا للنزعة الشكلانية في مسألة جماليات التعبير الموسيقي، فإنه لا يسعنا سوى الاعتراف بأن الكثير من الأوصاف التي يميز بها هانزليك طبيعة الجميل في الموسيقى هي أوصاف صحيحة تماما، ولكنها مع ذلك تظل ناقصة أو مبتورة. وربما كان هذا هو ما يقصده الفريد اينشتين حينما ذهب الى القول بأن «تفكير هانزليك ضيق الحدود، ولكنه صحيح تماما داخل هذه الحدود» [٣٢]. فالحقيقة أن وجه القصور في نظرية هانزليك — ومن نحا نحوه من الشكلانيين — تكمن في أن نظريته في الجميل الموسيقي تظل محصورة في إطار الشكل الموسيقي المنعزل عن سياق الحياة والروح الانسانية ولا شك أن هذه المسألة تظل بمثابة نقطة الاختلاف الأساسية والحاسمة بين أنصار المدرسة الاستقلالية وأنصار المدرسة الارتباطية، ولذلك فإن هوسبرز عندما يعرض لموقف سوليفان J.W.N. Sulivan باعتباره ممثلا للمدرسة الارتباطية في مقابل موقف كل من هانزليك وجيرني، فإنه يبين لنا أن كلا الفريقين يتفقان على أشياء من قبيل تفرد وتميز التعبير الموسيقي وعدم امكانية التعبير عما تعنيه بالنسبة لنا في كلمات ، ولكن في حين أن سوليفان يرى أن الموسيقى ليست منعزلة عن السياق الروحي للحياة، فإن هانزليك وجيرني ومن ذهب مذهبهم يؤكدون أنها «أشكال خالصة منعزلة "isolated pure forms"» [٣٣].

ويحاول جون هوسبرز التقريب بين الاتجاهين حينما يذهب الى القول بأن خبرات الموسيقى لها صلة قرابة غامضة بخبرات الحياة، وإن كانت المشاعر التي تحدث لنا في الحياة مختلفة عن تلك التي تحدث لنا في الموسيقى، وأننا نستخدم نفس الكلمات لوصف الخبرتين - بسبب الافتقار الى ما هو أفضل منها. وبالتالي فلو أن أنصار المدرسة الاستقلالية وضعوا هذه الحقيقة نصب أعينهم لما تطرفوا في مسألة الفصل بين الموسيقى والحياة [٣٤].

والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا أن القاسم الأعظم من فلسفات الموسيقى ينتمي الى الاتجاه الذي يربط بين الموسيقى والحياة والخبرات الشعورية، بل إننا نستطيع أن نتلمس جذور هذا الاتجاه لدى القدماء. حقا إننا نستطيع أيضا تلمس جذور النزعة الشكلانية في صورتها الرياضية لدى فيثاغورث، ولكننا لا ينبغي أن نتناسى أن فيثاغورث - فضلا عن أفلاطون وأرسطو - قد فطنوا الى عمق تأثير الموسيقى على النفس والميول وطابع الخلق. وإن كان من الانصاف أن نقول بأن معالجة اليونان للموسيقى هنا كانت تخلط بين الجميل والأخلاقي. كذلك فإن هيجل يعتبر أحد الفلاسفة

الـذيـن أكـدوا بقوة على قـدرة الموسيقـى على التعبير عـن الحيـاة الشعورية والـروح الباطنية. فالموسيقى بخـلاف الفنون التشكيلية وخـاصة النحـت، لا تتمثـل موضـوعـا خارجيـا يـوجد وجـودا موضـوعيا في المكان ، وإنما تتمثـل شعورنـا نفسه! وبالتـالي فهي توجد على نحو لا ينفصل عن الحياة الباطنية.

ولا شـك أن ارتبـاط الموسيقـى الـوثيـق بمجـال الشعـور والانفعـالات هو مـن الوضـوح بحيث لا يحتاج الى بـرهان، لأنـه ارتباط يظهـر حتى في الانفعالات الأوليـة التي تثيرهـا الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل : التغيرات الفسيـولوجية المصاحبة لهذه الانفعـالات ، والمشاعـر الباطنيـة التي يمتـد مجالها بدءا مـن الانعكاسات البسيطة نسبيا الى مشاعر الارتياح أو الاثارة التي تعد جزءا مـن خبرتنا بالموسيقى . وهـذا ما دعا بعض البـاحثات الى أن تنسب طـابعا شعوريا الى الموسيقـى بناء على المشاعر التـي تثيرها فينا : «فـالموسيقى التـي تزعجنـا وتقلقنا هـو موسيقـى مزعجـة ومقلقـة . والتحولات المقـاميـة modulations التـي تدهشنـا هـي تحولات مدهشـة . والألحان التي تغمـرنا بـالهدوء والسكينة هـي ألحان بـاعثـة على الهدوء. وعـلاوة على ذلـك ، فـإن التحـولات الهارمونيـة غير المتوقعـة تثيرنا وتكـون مثيرة ! والبقاء الطـويل في منطقة هارمـونية بعيدة عن مفتـاح القرار يجعلنا في حالـة من عدم الارتياح وينتـج موسيقـى باعثـة على التوتـر، والعودة الى مفتـاح القرار بعد بقاء طويل في منطقة هـارمونية بعيدة يؤدي الى الارتياح من هذا التوتر وينتـج موسيقى مريحة» (٣٥). وهذا الأمر يمكن أن نلاحظه بوضوح في أوبـرا تريستان وايزولده Tristan und Isolde لفاجنـر على سبيل المثال: «فالاحسـاس بالارتياح الـذي نستشعره عنـد نهاية هـذا العمل هـو نتيجة لانتظـار طويـل لعملية تصريـف للتباعـد الصوتي الهارمـوني resolution بعـد ما يـزيد على أربـع ساعات من التحولات المستمرة للقرار دون عملية تصريف» (٣٦).

وهناك أسباب عديدة ـ فيما ترى كلير (٣٧) ـ تحملنا على رفض دعوى الشكلانيين الأساسية بـأن الموسيقى يجب فهمها ودراستها بـاعتبارهـا عـلاقات شكليـة أو نظما بنـائيـة للطبقات أو الأبعـاد الصوتية pitches داخل «العمل الموسيقي» على نحـو ما تتحدد من خـلال المدونة الأوركستراليـة score. ومن هـذه الأسباب أن فهـم الموسيقى يعتمد على الايقـاع ، على الأقل بقدر ما يعتمـد على الأبعاد الصـوتيـة ، لأن الايقاع لـه ارتبـاط وثيـق بـ*النـاحية الفيـزيقيـة* والانفعـالية والثقـافيـة، وحتى إذا لم يكـن الايقـاع مستبعدا مـن الصورة هنا فإن ممارسة تحليل وفهم الموسيقى بناء على العلاقات الشكليـة المدونة في النـوتـة الموسيقية هـو أمـر مشكوك فيـه، لأن التدوين ليـس هو الموسيقى ذاتها وإنما هو ممـاثل لها نما واستمر لأجل تعليـم المفاهيم النظـرية الموسيقيـة . فضلا عن أن ممـارسة التحليل مـن خلال المدونـة الأوركسترالية يتجاهـل بنية (بـديهية) تـاريخيـة تتمثل في أن المؤلفين الموسيقيين ليسـوا هـم المسـؤولين وحدهم عن أعمالهم الموسيقية، فالعازفـون عادة ما يكونون الى حد ما مبـدعين مشاركين co-creators للأبنيـة الموسيقية ، ناهيـك عن الخبرات الموسيقيـة (لـدى المستمعين) التـي تحدث بمنـأى عـن العلاقات التدوينية في كل مازورة موسيقية.

ويستفاد من هذا أن العمل الموسيقـي لا يمكن فهمه بمنأى عن الخبرات الشعوريـة بالعمـل سواء لـدى العازف أو لـدى المتلقي . ولعل هـذا التحليل العـارض يذكـرنا بتحليـل الفينومينـولوجيين العميق ـ من أمثال رومان انجاردن R. Ingarden ـ لبنية الموضوع الجمالي (في العمل الفني بوجه عام) باعتبـارها بنية ليست متعالية وجـوديا على خبرات المتلقـي الذي يقـوم بـإعادة تـأسيس العمـل كموضوع جمالي من خلال الفهم والشعور. وفي حالة فنون الأداء ـ كفن الموسيقـى ـ فإن المؤدي الذي هـو العازف في حالـة الموسيقى يكـون دوره جوهـريـا ، لأنه يضفـي شيئا مـن مهـارته وفهمـه وشعوره في عمليـة أدائه للعمل تماما مثلما أن المتلقـي يقوم بـربط هذه الحالة النفسية أو تلك بهذا الايقاع أو تلـك النغمة، وهي مسألة تتوقـف على مدى ثقافته وخبرتـه الموسيقية، بل وعلى مـدى نضج خبراته الشعورية ووجدانه الذي يتيح له فهم العمل والشعور به.

ولهذا كله ، فإننـا لا يمكن أن نقف في فهمنا للمـوسيقى داخل حدود النزعة الشكلانية الضيقة لدى هـانزليك وأقرانه التي تكتفي بفهم الموسيقى في إطار الشكل الموسيقـي المنعزل عن سياق خبرات الحياة والـروح الانسانية ، فليـس الجميل في الموسيقى ـ كما ظن هـانزليـك ـ مجرد صـوت في حركـة (أو تشكيل زخـرفي في حالـة حركـة) لا صلة لـه بالمشاعـر الانسانيـة، وإنما له صلـة فقط بما يصاحب هذه المشاعر. وليس المعنى الموسيقي مجرد معنى مباطن في الأصوات الموسيقيـة وأسلوب تشكيلهـا ، دون أن تكون لـه أية دلالة خـارج السياق الصـوتي ، فحتى فـن الارابيسك ليـس ـ كما وقع في ظن هانزليك ـ مجرد فن زخرفي خالص نستمتع بانحناءات خطـوطه وتنـويعاتها التـي لا تحصـى من خـلال أشكال تتكـرر باستمرار على أنحاء عديدة الى ما لا نهاية . فليست متعتنا بهذا الفن مجرد متعة بزخارف خالصـة لا تنطوي على أي معنى أو أية دلالة، فإن بعضـا من القيمة الجمالية لهذا الفـن تكمن في دلالته الـروحية من خلال عناصر التشكيل الفني التجـريدي ، أعني تكمن في قدرته على التعبير عـن معنى الـوحدانيـة التـي تتجلى في أشكال لانهائيـة ومجردة، والوحدانيـة واللانهائية والتجريد أو التنزيـه الذي ينأى عن أي تشبيـه أو تجسيد في صور عيـانية. هـي صفات جوهـرية للألوهية في الاسلام.

وإذا كان هـذا هو الحال بـالنسبة لفـن الارابيسك ، فما بـالنا بالموسيقـى التي أصبحت منذ عصر بيتهـوفن بوجه خـاص أشبه بصيحـة للـروح تجد صداهـا في روح أخـرى، حتـى إن العمـل الموسيقي ـ كما يقـول برتليمي (٣٨) ـ قـد اصبح يأخذ على عـاتقه مهمـة «فـوق مـوسيقيـة»، تسمـى آبـاسيـونـاتـو (التعبير عـن

العاطفة)(**) أو آجيتاتو (التعبير عن الثورة) (***) أو فوريوزو (التعبير عن الغضب)(****).

ولا شك أن المرء ليستشعر دوافع ومقاصد نبيلة وراء موقف هانزليك ومن نحا نحوه من الشكليين، على نحو لا يملك معه المرء سوى أن يقدر ويرتضي موقفهم من هذه الناحية. وهذه الدوافع النبيلة تتمثل في سعيهم الدءوب وإصرارهم الملح على تخليص التذوق الموسيقي من تلك المشاعر الذاتية والحالات السيكولوجية الخاصة التي تصادف الناس في دنيا حياتهم اليومية والتي تصرفهم عن تأمل الموسيقى ذاتها والاستمتاع بها لذاتها. وتجعلهم يتخذون من الموسيقى مناسبة لاثارة مشاعرهم وعواطفهم الذاتية. فإن حال هؤلاء سوف يشبه حال ستاندال Standhal الذي يعد أشهر من يمثل هذا الصنف من المتذوقين على نحو ما يصوره لنا برتليمي، إذ كان يحب في الموسيقى كل شيء آخر غير الموسيقى، فعلى الرغم من أنه كان يردد «أيتها الموسيقى.. يا حبي الوحيد»، فإنه كان يقول في نفس الوقت «إننا لا نستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحي لنا بها». ولكن ما الذي يبقى عندئذ من الجمال الموسيقي؟ لا شيء. وماذا لو أثار أحلامنا شيء آخر غير الموسيقى، فما جدوى وقيمة الموسيقى عندئذ. لا شيء أيضا. ولهذا يرى برتليمي أن ستاندال عندما يقول أيضا «كل موسيقى تدعوني الى التفكير في الموسيقى شيء تافه بالنسبة لي» إنما هو قول يدل على أن ستاندال نفسه كان مستمعا تافها (٣٩).

وليس هذا حال ستاندال وحده. بل إننا نستطيع أن القول أيضا بأن أكثر مستمعي الموسيقى هم مستمعون تافهون مثل ذلك الأديب العظيم، لهم آذان ولكن لا يسمعون، فأغلب الناس لا يستمتعون بالموسيقى لذاتها (ولا حتى بما تثيره فيهم من مشاعر)، وإنما لارتباطها في نفوسهم بمشاعر خاصة ناتجة عن ذكريات وأحلام ومواقف عاطفية معينة، ولذلك نراهم يفضلون مقطوعات موسيقية معينة رغم أنها قد لا يكون فيها شيء من الفن الموسيقي.

لهذا كله، فإننا نتفهم ونقدر مقاصد موقف هانزليك ومن نحا نحوه، فالموسيقى إذن ليست تمتعا بمشاعر خاصة ذاتية من قبيل تلك التي نعانيها في حياتنا اليومية، ولذلك أيضا فإننا نتفق تماما مع برتليمي حينما يذهب الى القول بأن «السرور الذي يطبعنا به دور الاليجرو (*****) يختلف كل الاختلاف عن السرور الذي يطبعنا به حدث سعيد. والحزن الناجم عن الاداجيو (******) لا موضوع له ولا سبب، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذي نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو تفاهة البشر. والألم الذي تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالآلام الأخرى، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجيبة» (٤٠). وكل هذا صحيح ما في ذلك شك ولكن هذا أيضا يعني ضمنيا أن الموسيقى تكون قادرة في نفس الوقت على التعبير عن مشاعر السعادة والحزن والألم، وليس عن مصاحباتها الموسيقية على نحو ما ذهب هانزليك.

* * *

لقد فهم شوبنهاور - المحب الحقيقي للموسيقى - هذه الحقائق بوضوح وعمق. فإذا كانت الموسيقى تعبر عن الشعور فإن السؤال الملح عن الكيفية التي تعبر بها الموسيقى عن الشعور، هو سؤال يمكن أن نلتمس إجابته الشافية من خلال قراءتنا لشوبنهاور. فالموسيقى - كما بين لنا شوبنهاور - تعبر عن الشعور والعاطفة بطريقة عامة كلية: «فهي لا تعبر عن هذه البهجة الجزئية أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو ذاك، ولا عن ذلك الألم أو الخوف أو السرور أو المرح أو طمأنينة النفس، وإنما تعبر عن مشاعر البهجة والحزن والخوف أو السرور والمرح وطمأنينة النفس ذاتها، أي تعبر عنها بطريقة مجردة الى حد ما، فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر دون أية إضافات ثانوية، ولذلك فهي تعبر عن هذه المشاعر بدون دوافعها» (٤١). ولذلك فإن المشاعر التي تثيرها فينا الموسيقى لا تشبه تلك المشاعر التي نمر بها في حياتنا اليومية، وفي ذلك يقول شوبنهاور: «إن من يسلم نفسه للأثر الذي تحدثه فيه سيمفونية ما، يبدو أنه يرى كل المشاهد الممكنة للحياة والعالم تحدث في نفسه، ومع ذلك فإنه إذا تأمل الأمر فلن يجد أي تشابه بين الموسيقى والأشياء التي مرت أمام عقله» (٤٢).

ويستفاد من هذا أن التعبير الموسيقي يعني قدرة الموسيقى على إثارة حالات شعورية متنوعة دون أن تعبر عن أي شيء جزئي أو محدد من قبيل تلك المشاعر التي نمر بها أو نألفها باعتبارها مشاعر جزئية ذات دوافع معينة، أي أنها ببساطة تعبر عن صورة الشعور لا عن مضمون الشعور. ولكي نوضح موقف شوبنهاور هنا يمكن أن نسوق المثال التالي: إن الشعور بالحزن — على سبيل المثال — يمكن أن يتخذ أشكالا عديدة ناتجة عن دوافع وأسباب جزئية متباينة. فقد يشعر الانسان بالحزن نتيجة خسارة مادية معينة أو تجربة نفسية أليمة أو خطب ألم به كأن يفقد شخصا عزيزا لديه... الخ. والموسيقى عندما تعبر عن شعور الحزن فإنها لا تعبر عن أي من حالات الحزن الجزئية التي أشرنا إليها، وإنما تعبر عن شعور الحزن نفسه بدون الأسباب أو الدوافع التي أدت إليه، فمثل هذه الحالات والأشكال الجزئية من الحزن التي نصادفها في حياتنا اليومية ليست لها أية قيمة جمالية، أي أنها تكون محايدة من الناحية الاستطيقية، أما عندما يكون الحزن صادرا عن عمل من أعمال شوبان أو رحمانينوف الموسيقية على سبيل المثال، فإن الحزن هنا تكون له قيمة ودلالة جمالية، لأنه صادر عن الموسيقى نفسها حينما تكون موضوعا لخبرتنا الجمالية (أي كموضوع جمالي) كما يقول الفينومينولوجيون. وهذا هو السبب في أننا عندما نستشعر الحزن أو الألم باعتباره شعورا منبثقا من الموسيقى نفسها، فإننا لا نكون في حالة حزن أو تألم بالفعل، وإنما نبدو كما لو كنا نستشعر أو نكتشف جوهر ومعنى الحزن أو الألم. وهذا بدوره هو السبب أيضا في أن الحزن المنبثق عن الموسيقى يصبح

موضـوعا لمتعتنـا ، وليس معنـى ذلك أننـا نستمتع بـالحزن وإنما معناه أننا نستمتع بتمثيل أو بتمثل الموسيقى لمعنى الحزن، ولا شك أن المؤلف الموسيقي هـو المسؤول الأول عن هذا التمثيـل من خلال عمله نفسه، ولكن العازف أو المؤدي هنا له دور جوهري أيضا، لأنه بدونـه لا يمكن أن يصبح هذا التمثيـل متعينا، وهذا التعين يتـوقف على مدى بـراعته ومهارتـه الأدائية وحسه الجمالي بـالعمل. كما أن عملية التمثيـل هذه لا يمكن أن تتم إلا مــن خلال متلق لــه قدرة على قراءة الخاصية الوجدانية في العمل.

وهـاك مثـال آخـر : لنفترض أننـا نستمـع الى السيمفـونيـة الخامسة لبيتهوفن التي عرفت باسم «القدر»، وهو عنوان شـاع عن طريق الناشرين والنقـاد لأعمال بيتهوفن على افتراض أن التوافقات الرئيسيـة فيها تمثل في ذهــن بيتهوفـن ضربات القدر وهــو يطرق البـاب على حين غـرة. ولنفترض أنني لا أعـرف شيئـا عــن هــذه المعلـومات الشـائعة، فـإن الشيء المؤكـد هو أن الطـابع الموسيقـي لتوقيعات بيتهوفن هنا - خاصــة في الافتتاحية - يشيع فيها وتحمل إلينا شعورا بالـرهبة يشبه تلك الرهبة التـي نستشعرها إزاء الأمر الجليل ، ومع ذلك فإننا لا نكون في حـالة رهبة بالفعل من شيء ما أو بسبب شيء محدد، فنحــن نستشعر الرهبـة والجلال دون أن يكون هناك موضوع للرهبة أو للشعور بالجلال ، ولا شك أن جانبا كبيرا من متعتنـا الجمالية هنـا تكمن في إدراك تمثيـل الموسيقى لشعـور الرهبة والجلال.

وكل هذا يجعلنا نعيد النظر في تصـور الموسيقى باعتبارها فنا لا تمثيليـا . فـالـواقـع أن تصنيـف الفنون الى فنــون تمثيليـة representative تتمثـل موضـوعا مستمـدا مــن الحياة أو العـالم كالتصوير والنحت والأدب، وفنونا لا تمثيلية nonrepresentative لا تتمثل موضوعا معينا يقع خارج إطار العمل كالمعمار والموسيقى الخالصـة، هو تصنيـف يصبح مـوضــع شك، بـل يبدو تعسفيـا ودجماطيقيـا، والحقيقة أننـا نوافـق تمامـا على وصف الموسيقـى المطلقة أو موسيقى الآلات absolute or instrumental music بأنها فــن خالــص pure music ، ولكننـا لا نـرى ترادفـا بين مفهـوم الموسيقى كفن خـالص والموسيقى كفن لا تمثيلي . فـالفن الخالص يعني ذلـك النمط من الفن الـذي يكون قادرا على التعبير بوسـائطه الخاصة دون حاجة للاستعانة بوسائط مادية من الفنون الأخرى، ودون حاجـة لتمثل موضــوع محدد أو معين في الواقــع الخارجي ، ولكن هذا لا يعنـي أن الفن الخالص يصبح لا تمثيليـا ، فالتمثيل في الفن قد يكـون لأفكار ومشاعر وليس فقـط لموضوع معين ، والفن الخالص عنـدما يتمثل فكرة أو شعـورا ما - والموسيقى هنـا تمدنا بأفضـل مثال - فـإنه يتمثـل صورة هذه الفكـرة أو الشعور دون إشـارة أو محاكاة لموضـوع ما، أي يتمثلهـا بوسـائطه التعبيريـة الخالصة.

والحقيقة أن الافتقار الى التمييز الدقيق بين هذين المفهومين هو السبب الرئيسي في سوء فهم الشكلانيين مــن أمثال هانزليك لقضية التعبير الجمالي في الموسيقى، وهـو أيضا السبـب في قصور النـزعة الشكلانيـة في مجال نظريـة النقد في الفنـون الأخرى، على نحـو ما نجدها لـدى كليف بل Clive Bell وروجر فراي Roger Fry . فلقد تأثر هذان بالثورة التعبيرية التجريدية التي حدثت في مجال الفنون - وخـاصـة فـن التصوير - التي أرادت أن تحذو حـذو الموسيقى المطلقة أو الخالصــة في طرائقهـا التعبيرية ، فمالـوا الى القول بـأن الجميل في الفن هو صورة خالصة معبرة pure significant form لا تحتاج عند تأملها أن نستحضر معنا شيئا من الحياة. ومن ثم، فقد خلطوا أيضا بين مفهوم التصوير الخالص والتمثيل الفني.

إن الموسيقى الخالصة - وهذا يصـدق أيضا على فن التصوير الخالص - هي نوع من التعبير الجمالي التجريدي ، ولكن شريطة أن نعي أن التجريـد في الموسيقى - أو في أي فن آخر - لا يعني التجرد من الدلالة بالنسبة للواقع والحياة الانسانية وإنما يعني التعبير عن هـذه الـدلالـة بطريقـة مجردة أي دون تمثـل لموضـوع محدد أو لظاهرة جزئية في الواقع الخارجـي ، وهذا هو ما أسميناه في دراسة أخرى «بالحيـاد الاستطيقي» (٤٣) كشكل من أشكـال التعبير عن الجميل في الفـن. فكما أن المشاعر الواقعيـة التي نصادفهـا في دنيا حياتنا اليـومية تكون محايدة من الناحيـة الاستطيقية، أي ليست لها علاقـة بالاستطيقـي أو بالجميل في الفـن، كذلـك فإن المشـاعر (الاستطيقية) التي تنبثق من العمل الموسيقـي نفسه تكون بدورها محايدة مــن جهة الواقع، مـادامت لا تعبر عن شعـور محدد يماثل المشاعـر الجزئية الـواقعية ، وإنما تعبر تجريديـا عن صـورة هذا الشعور ، فمفهـومنا عن «الحيـاد الاستطيقي» أو حيـاد الموضوع الجمالي من جهـة الواقــع ، لا ينبغي إذن أن يختلـط بذلـك المفهوم الشائع عــن تجريد الفن من البعـد الانساني Dehumanization of Art الذي يصبح فيه الفن مقطوع الصلة بالواقع والحياة الانسانية لأن التجريـد في مفهومنا لا يعني عـزل الفن عن الواقــع الانساني، وإنما يعني صياغة هذا الواقــع على نحو تجريدي، كما لو كنا نقدم مماثلا له بلغة الفن دون أن نستعير أو نحاكي شيئا منه، فالفن هنا يمكـن أن يعبر عن كـل شيء وأي شيء دون أن يشير الى أي شيء أي دون أن يشير الى شيء بعينه. والموسيقى المطلقة أو الخالصة - أعني موسيقـى الآلات - هي الفـن الذي يمدنـا بأفضل نمـوذج على هذا الشكـل من أشكـال التعبير الفنـي، وذلـك حينما تعبر عن صـورة الشعور دون موضوعه، أي عن «صورته المجردة» بلغة شوبنهاور ، وهذا هـو أيضا مادعا سـوزان لانجر S. Langer الى القول بأن «جوانب حياتنا الباطنيـة لها سمات شكلية (أو صورية) تماثل تلك السمات الشكلية التي تتميز بها الموسيقى». (٤٤).

وهنا يمكن أن نتـوقف قليلا لنتساءل : الى أي حـد يصدق هذا التـوصيـف للتعبير الجمالي في الموسيقى الخالصـة أو مـوسيقـى الآلات على الأشكال الأخـرى من الموسيقى الـوصفية التي تنـدمج

فيها وسائط التعبير الموسيقي مع وسائط من الفنون الأخرى: كالشعر (كما في الأغنية)، والنص الأوبرالي (كما في العرض المسرحي الأوبرالي) والصورة السينمائية (كما في الفيلم)؟ ويتساؤل آخر: هل هناك تغير يطرأ على طبيعة التعبير الجمالي الموسيقي عندما تصبح الموسيقى مندمجة في هذه الأشكال الفنية؟

وهنا أيضا يمكن أن نلتمس لدى شوبنهاور منطلقات لاجابتنا عن هذا التساؤل. لقد أكد شوبنهاور بقوة على أن موسيقى الآلات قادرة على التعبير عن الشعور وفقا لغاياتها الجمالية الخاصة دون حاجة الى الاستعانة بأي وسائط أخرى. وهو من هذه الناحية كان أكثر فهما لقدرة التعبير الموسيقي من كانط وهيجل اللذين رأيا أن الموسيقى تعبر عن الشعور ولكن بطريقة غامضة، ولذلك فإنها تحتاج الى كلمات لكي يصبح التعبير أكثر وضوحا وتعينا ومعقولية، وهو موقف قد أملاه الاتجاه العقلاني في مذهبيهما الذي أراد فهم الفن أو لغة الشعور بلغة العقل، حتى إن هيجل قد اعتبر تألق الفكرة أو التمثل الواضح للفكرة المتعقلة معيارا أسمى للفن. شوبنهاور إذن كان أكثر وعيا بطبيعة الموسيقى كلغة للشعور يمكن أن تعبر بطريقة أكثر وضوحا ومباشرة وصدقا من الكلمات. فالموسيقى لها المكانة السامية فوق الشعر وغيره من الفنون، ومن ثم لا ينبغي للموسيقار أن يحاكي الكلمات، وإنما يجوز أن يستخدمها فقط كمادة لاستثارة خياله، ولا ينبغي أن تكتب الموسيقى لأجل الكلمات، وإنما العكس هو الصحيح، فالكلمات والنص الأوبرالي هما ما ينبغي أن يكتب لأجل الموسيقى، فالكلمات والنص الأوبرالي هي وسائط دخيلة على الموسيقى، وحتى الموسيقى الأوبرالية الجيدة يمكن أن تفهم بوضوح وتحدث أثرها الكامل بمنأى عن النص الأوبرالي نفسه، والحقيقة أن هانزليك نفسه قد تأثر بآراء شوبنهاور هنا. فقد اعتبر موسيقى الآلات هي الموسيقى الخالصة التي تحدد لنا طبيعة وخصائص الموسيقى في عمومها، وأن تحدد الموضوع الذي نجده في حالة الموسيقى الغنائية أو الاوبرالية لا يرجع الى طبيعة الموسيقى ذاتها وإنما الى الكلمات. ومن ثم يرى هانزليك أن الكلمات يمكن أن تتبدل على نفس اللحن الواحد، بدليل «وجود حالات كثيرة يتم فيها استخدام نص جديد تماما لنفس العمل الموسيقي» [٤٥]. وهذا يعني أن هانزليك يوافق شوبنهاور على تبعية النص أو الكلمات للموسيقى.

ومع ذلك، فإن هذا لا يبرر لنا ما ذهب إليه شوبنهاور من القول بأن «الكلمات هي دائما إضافة دخيلة على الموسيقى ليس لها سوى قيمة ثانوية»، وأنها إذا اندمجت مع الموسيقى «يجب أن تتخذ مكانة ثانوية وتتكيف تبعا لها» [٤٦]، ولا يبرر قوله بأن فن الأوبرا يعد دخيلا على الموسيقى بحيث يمكن تعريفه بدقة بأنه «اختراع لا موسيقي، لمصلحة عقول لاموسيقية لا يمكن أن تفهم الموسيقى إلا إذا تسربت إليها أولا من خلال وسيط دخيل عليها» [٤٧]. حقا إن موسيقى الآلات هي الفن الخالص على الأصالة التي تتكشف فيها طبيعة الموسيقى في التعبير بطريقة عامة مجردة وهو ما أصبح يشكل نموذجا تحاول الفنون الأخرى الاقتداء به، ولكن اندماج الموسيقى مع وسائط فنية أخرى لا ينتقص شيئا من طبيعة التعبير الموسيقي ولا ينبغي أن يحملنا على التقليل من قيمة هذه الوسائط الأخرى في نفس الوقت. ذلك لأن الاندماج بين الموسيقى والوسائط الفنية الأخرى يخلق أشكالا فنية مركبة لها جمالياتها التعبيرية الخاصة. كالأغنية والأوبرا والفيلم.. إلخ. والموسيقى التي تدخل في بنية هذه الأشكال الفنية المركبة يتم تأليفها بوحي من النص الشعري أو الاوبرالي أو الصورة السينمائية. وقد لاحظ شوبنهاور نفسه كما أسلفنا أنه يجوز للموسيقار أن يستخدم الكلمات كمادة لاستثارة خياله. ولكن هذا القول لا يتفق مع ما ذهب إليه شوبنهاور من القول بأن الكلمات هي التي ينبغي أن تكون تابعة للموسيقى وتؤلف من أجلها. فمثل هذا القول يبدو لامعقولا، وهذه اللامعقولية ستبدو أكثر وضوحا في حالة الفيلم التي لم يشهدها شوبنهاور أو معاصروه، فمن غير المعقول أن يذهب أحد في يومنا هذا الى القول بأن المشهد السينمائي ينبغي أن يؤلف لأجل الموسيقى أو يكون تابعا لها، ومن المهم أن نلاحظ أن الموسيقى الوصفية أو الموسيقى ذات البرنامج programme music التي تستخدم في مثل هذه الأشكال الفنية المركبة لا تعني تحول التعبير الجمالي الموسيقي من المستوى التعبيري العام المجرد الى مستوى المحاكاة لحالة جزئية خاصة مجسدة عيانيا، وإنما تعني أن المؤلف الموسيقي يستلهم روح هذه الحالة الجزئية وطابعها الشعوري لأجل التعبير عنها بلغة الموسيقى أي بلغته العامة المجردة. وإن شئنا مزيدا من الدقة لقلنا إن المؤلف الموسيقي يستلهم الدلالات والايحاءات الكلية في الحدث الجزئي، لأنه لا يوجد أي عمل فني يخلو من هذه الدلالات الكلية، ولكن في حين أن الفنون جميعا توحي بالكلي في الجزئي ومن خلاله، فإن التعبير الموسيقي يظل بطبيعته كليا عاما مجردا، لأن الوسيط المادي الموسيقي يتأبى بطبيعته على التعين والتحدد، ومن ثم فإن تحذيرات وتحفظات شوبنهاور المشددة هنا لا مبرر لها: «فالموسيقى لا ينبغي أن تحاكي الكلمات»، لا لأنها يمكن أن تقع في هذا المحظور عندما تؤلف لأجل النص، وإنما لأنها بطبيعتها لا يمكن أن تقع في هذا المحظور عندما تؤلف لأجل النص أو تصف أحداثا، اللهم إلا إذا جاءت الموسيقى مجردة من طبيعتها وقيمتها الجمالية. الموسيقى الوصفية إذن لا تنتقص شيئا من جمال التعبير الموسيقي ولا من عموميته وطابعه التجريدي. وليس أدل على ذلك من أننا نرى كثيرا من الأعمال الموسيقية التي تؤلف لأغان أو لأفلام سينمائية - وخاصة تلك الأعمال الموسيقية التي تكون رفيعة من حيث القيمة الفنية والجمالية - يعاد انتاجها من خلال الآلات الموسيقية وحدها instrumental reproduction بشكل مستقل عن الكلمات والأحداث والمشاهد التي من أجلها أبدعت هذه الأعمال الموسيقية، ومع ذلك تظل محتفظة بمتعتها بالنسبة لنا. فالموسيقى التي تدخل في بناء الأشكال الفنية المركبة لها إذن طرائقها التعبيرية الخاصة بها والتي تسهم في نفس الوقت

الى جماليات الوسائط الفنية الأخرى عندما تتآزر معها. ولولا هذا التداخل والتآزر بين الفنون لما كانت هناك فنون مركبة.

الحقيقة أن الاستطرادات والملاحظات النقدية السالفة لا تقلل أو تنتقص من قيمة ملاحظات شوبنهاور وفهمه العميق لطبيعة الموسيقى الخالصة وإمكاناتها في التعبير عن جوهر الشعور. ولا شك أننا يمكن أن نلاحظ أحيانا تقاربا كبيرا بين بعض من آراء شوبنهاور وآراء هانزليك. وهذا ما دعا يوليوس بورتنوي Julius Portnoy الى القول بأن السمات الأساسية لنظريات شوبنهاور الجمالية تتمثل في هذا الناقد أكثر مما تتمثل لدى فاجنر. فقد اتفق هانزليك مع شوبنهاور على أن موسيقى الآلات أرفع من الموسيقى التي يضفي عليها النص صبغة عقلية تصورية، كذلك كان يردد آراء لشوبنهاور ذهب فيها الى أن الموسيقى لا تستطيع بذاتها أن تمثل أو تعبر عن مشاعر محددة وانتهى مع شوبنهاور إلا أن موسيقى الآلات تسير تبعا لقواعد موسيقية محددة وليست تعبيرا عن مشاعر الموسيقار أو انفعالاته كما تصور الرومانتيكيون. كذلك يمكن القول بأن هانزليك يشارك شوبنهاور في رفض القول بأن الموسيقى تكون محاكاة للنظام الكوني، وفي النظر الى الموسيقى ذات البرنامج باعتبارها شكلا أدنى من الموسيقى الخالصة التي تكون لها حياة خاصة بها وعالم خاص بها [٤٨]. ومع ذلك، فإنه يظل هناك اختلاف حاسم لا سبيل الى رفعه بين نظريتي شوبنهاور وهانزليك، وهو اختلاف يكمن أساسا في رؤية شوبنهاور لقدرة الموسيقى على التعبير عن جوهر أو صورة الشعور، بل والتعبير عن جوهر الحياة الانسانية والوجود بوجه عام على نحو ما سنرى بعد قليل. ولهذا نعتقد أن هانزليك قد كتب مؤلفه الشهير وفي ذهنه أن يبين اختلافه وتمايزه عن شوبنهاور، وهذا واضح تماما حينما رفض صراحة القول بأن الموسيقى تعبر عن الشعور بوجه عام، فالموسيقى عنده لا تعبر فحسب عن موضوع الشعور، وإنما لا تعبر أيضا عن الشعور في عموميته على نحو ما رأينا. ولكن هذا هو ما يظهر لنا في نفس الوقت مدى عمق وخصوبة نظرية شوبنهاور التي تقف على الطرف الآخر المقابل لموقف الشكلانيين من أمثال هانزليك، ومع ذلك يجد فيها الشكلانيون أرضية مشتركة يرتكزون عليها.

على أن شوبنهاور لم يعن فحسب بالكشف عن الكيفية التي يعبر بها الموسيقي عن الشعور، بل إنه رأى في ذلك الكشف تعبيرا عن جوهر الحياة والوجود التي يتجلى في الإرادة نفسها ـ إرادة الحياة will to live ـ باعتبارها سلسلة لا تنتهي من اندفاعات ورغبات وعواطف وانفعالات تسعى باستمرار في صراع أبدي نحو تحقيق الاشباع. كيف نخصص هذه المقولات العامة على لغة الموسيقى.

لقد أدرك القدماء والمحدثون على الدوام قدرة الموسيقى الفائقة عن التعبير على الانفعال والشعور، حتى باتت تعرف على أنها لغة الشعور. وقد يكون مرد هذا فيما يرى شوبنهاور أن كل انفعال emotion هو حركة motion، أي صعود وهبوط، وهذا هو أيضا ما يحدث في الميلودي أو اللحن، فاللحن لا يصعد ويهبط في السلم الموسيقي فحسب، بل إنه يتزايد ويتضاءل في الكثافة. وهذا يعني أن اللحن يعبر عن حركة الإرادة أو الرغبة الدائمة الساعية الى الاشباع، فإذا كانت سعادة الانسان تتوقف على التحول السريع من الرغبة الى الاشباع، في حين أن معاناته تعود حينما يتحول من الاشباع الى الرغبة، فإن هذا يناظر طبيعة اللحن حينما يتحول أو يتباعد باستمرار عن القرار في آلاف من الطرق معبرا بذلك عن الجهود المتنوعة للإرادة من أجل الاشباع، بينما يعبر ارتداد اللحن الى القرار عن اشباع الإرادة. ولذلك فإن الألحان السريعة التي لا تحدث فيها تحولات أو تباعدات كبيرة تكون مبهجة، بينما الألحان البطيئة التي تتجه الى القرار في طرق ملتوية من خلال العديد من المسافات أو الأبعاد الموسيقية intervais تكون جزئية، فهي تشبه الاشباعات المؤجلة التي يطول انتظارها والتي تنال بصعوبة. كذلك فإن الحركات الموسيقية تعبر عن الإرادة أيضا، فالحركات الراقصة السريعة تعبر فقط عن متعة عادية سهلة المنال، أما الحركات السريعة التي تحدث في مقطوعات طويلة وتحولات واسعة، فإنها تعبر عن جهد أكبر من أجل غاية بعيدة، في حين أن الحركات البطيئة تعبر عن ألم ومعاناة الجهد السامي الذي يحتقر كل سعادة تافهة. والانتقال من مفتاح موسيقي الى مفتاح آخر مختلف تماما هو أمر يشبه الموت، لأنه ينهي حالة التواصل أو الارتباط الذي بدأ من قبل، ومع ذلك يستمر اللحن كما تستمر الإرادة حتى بعد فناء الفرد لتواصل وجودها وتحققها في أفراد آخرين [٤٩].

ونظرية شوبنهاور هنا ليست «نظرة صوفية» على نحو ما وصفها د. فؤاد زكريا [٥٠]. فبصرف النظر عن أن نظريته في الموسيقى تخدم نظريته في الإرادة التي قد نقبلها أو نرفضها في بعض جزئياتها أو تفاصيلها، فإن الدرس المستفاد منها هو الكشف عما هنالك من صلة وثيقة بين بنية الموسيقى وبنية مشاعرنا وعواطفنا ورغباتنا الانسانية في شتى صورها: في اندفاعاتها وحركاتها وسكناتها، وفي تحولاتها أو تباعداتها وارتدادها، وهذا يعني أن الموسيقى ليست مجرد تعبير فيزيقي، وإنما هي أيضا تعبير ميتافيزيقي.

وليس هذا هو كل ما هنالك فحسب، بل إنه ليمكن القول بأن الموسيقى التي تكون رفيعة القدر من حيث القيمة الجمالية لا القيمة الفنية التشكيلية فحسب، هي موسيقى لها صلة وثيقة بالقيمة الأخلاقية في معناها الواسع. فها هو ذا بيتهوفن يبتهل الى الله قبل كتابة رباعياته الأخيرة لعله يفتح عليه بفاتحة أو ليستفتيه فيما يعتمل بنفسه وعقله. والمعنى أن الموسيقى من خلال المحسوس (وهو الصوت الموسيقي) تنأى بنا عن عالم الحس والمصلحة والأغراض العملية، وترقى بنا الى مملكة التأمل، بل وتطهر النفس كما لو كانت مستلهمة من طاقة روحية سامية،

ولهذا كان القدماء على حق حينما فطنوا الى تنقية النفوس بالهارموني.

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها من مجمل ما تقدم هي أن جماليات الموسيقى لا تكمن فحسب في القيم الفنية التشكيلية لبنائها الصوتي، بل إن قدرا كبيرا من هذه القيم يكمن في دلالاتها التعبيرية التي يكون بناؤها التشكيلي قادرا على اسقاطها، وإلا جاءت الموسيقى أشبه بالصنعة الفنية الخالية من الحياة والروح الانسانية.

الهوامش :

١ - انظر في تفصيل ذلك : د. أميرة مطر. فلسفة الجمال نشأتها وتطورها (دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤)، ص ٥٠ وما بعدها.

٢ - Ernst Bloch, Essays on the Philosophy of Music, trans. Peter Palmer, introd. by David Drew (Cambridge University Press, 1985), Pp. 188f.

٣ - ازدهر هذا الفن داخل الكنيسة الأوروبية. وان امتد أثره الى خارجها، وكان من الروافد الاساسية للموسيقى الغربية، ولم تقتصر الموسيقى الدينية على الموسيقى التي تؤدى داخل الهيكل اثناء صلاة القداس بل شملت كذلك الالحان الدينية الشعبية التي لم تكن تدخل في الصلاة أو الطقوس الدينية وتؤدى داخل الكنيسة أو خارجها، وهي الالحان المعروفة باسم «الموتيت» والتي تطورت فيما بعد الى فن «الأوراتوريو» أي القصص الدينية التي تروي حكايات القديسين والشهداء وتمثل داخل الكنيسة، مثلما كان هناك تطور لرافد آخر وهو «المادريجال» (الأغاني الغرامية والحوار القصصي) الى فن الأوبرا. (انظر في ذلك: د. حسين فوزي، الموسيقى السيمفونية - (القاهرة : دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٧)، ص ٢٤-٢٥.

٤ - See for example: Heal Margret (ed.) Music and Physiotherapy (London: Jessica Kingsley, 1993).

٥ - جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبدالعزيز، د. نظمي لوقا (القاهرة : دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٠)، ص ٣١٨.

٦ - د. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي (القاهرة : مكتبة مصر، سلسلة الثقافة السيكولوجية، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٦) ص ٢٠ - ٢١.

٧ - انظر في ذلك دراستنا : عالمية الفن ومحليته : دراسة تحليلية (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤) مواضع عديدة.

٨ - Leonard G. Ratner, Music: The Listener's Art (McGrow Hill Book Company, third edition 1977) , p. 2.

٩ - Ibid. Pp. 2-5.

١٠ - Quoted in Maurice Merleau-Ponty, Sense and Non-Sense, trans. Hubert Dreyfus and Patricia Dreyfus (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1964), p. 54.

١١ - Leonard G. Ratner, op. cit. p. 5.

١٢ - Ibid. Pp.5 - 6.

١٣ - انظر في ذلك : د. أميرة مطر، مقدمة في علم الجمال (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦)، ص ١٥١ وما بعدها.

١٤ - Aaron Copland, What to Listen for Music (N. Y. : New American Liberary, 1967), p. 31.

١٥ - Ibid. p. 34.

١٦ - الاستاذ عزيز الشوان، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص ٤٤.

١٧ - Aaron Copland, op. cit., p. 40.

١٨ - Ibid. p. 47.

١٩ - Eduard Hanslick "Music, Representation and Meaning" from the Beautiful in Music, in Morris Wetiz, Problems in Aesthetics (N. Y. : Macmillan Publishing Co. Inc., 1970), p. 491.

٢٠ - Ibid. loc. cit.

٢١ - Ibid. p.492.

٢٢ - Ibid. p.494.

٢٣ - Ibid. p.506 f.

٢٤ - Ibid. Pp.511-512.

٢٥ - Ibid. Pp.508 - 509.

٢٦ - See: Philip Aleperson's Introduction to the special issue of The Jurnal of Aesthetic and Art Critisim on the Philosophy of Music (Vol. 52, No. 1., winter 1994) , p. 1.

٢٧ - Ibid. p.2.

٢٨ - John Hospers, Meaning and Truth in the Arts (The University of North Carolina Press, 1946), Pp. 82-83.

٢٩ - Ibid. Pp.83-84.

٣٠ - Claire Detels "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of soft Boundaries", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, op. cit., p. 111 f.

٣١ - Ibid. p.118.

٣٢ - الفريد أينشتين، الموسيقى في العصر الرومانتيكي، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣)، ص ٥٤١.

٣٣ - John Hospers, op. cit. p. 95 f.

٣٤ - Ibid. p.97.

٣٥ - Jenefer Robinson. "The Expression and Arousal of Emotion in Music", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, op. cit., p. 19.

٣٦ - Ibid. loc, cit.

٣٧ - Claire Detels, op. cit. p. 118.

٣٨ - برتليمي، المصدر السابق، ص ٣٢١.

٣٩ - نفس المصدر، ص ٣٢٩.

٤٠ - نفس المصدر، ص ٣٢.

٤١ - Arthur Schopenhauer. The World as will and Idea, Trans, R. B.Haldanand J.Kemp, 3 vols. (London: Kegan paul, 1983), vol. 1., p. 338.

٤٢ - Ibid. p.340.

٤٣ - سعيد توفيق، مداخل الى موضوع علم الجمال : بحث عن معنى الاستطيقي (القاهرة : دار النصر للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية سنة ١٩٩٧، ص ١٠٤ - ١٠٨.

٤٤ - Susanne Langer, Philosophy in a New Key, 3rd ed. (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1957). p. 228.

٤٥ - Hanslick, op. cit., p. 513.

٤٦ - Schopenhauer, op. cit., vol. 111., p. 233.

٤٧ - Schopenhauer, parerga and Paralipomena trans. E.F. Payne, (Oxford: Clarendon Press, 1974), vol. 11., 433.

٤٨ - يوليوس بورتنوي، الفيلسوف والموسيقى ترجمة د. فؤاد زكريا، مراجعة د. حسين فوزي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٤)، ص ٢٥٢ - ٢٥٣.

٤٩ - Schopenhauer. The World as will and Idea, vol. p. 336 ff.

٥٠ - فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ١٦.

* الاسكرتزو هو المؤلف الموسيقي الذي يتميز بالخفة والرشاقة والسرعة والحيوية للتعبير عن الدعابة.

** Appassionato اصطلاح موسيقي إيطالي يشير الى التعبير عن العاطفة من خلال الاداء الموسيقي بشعور جارف وعاطفة جياشة وحرارة في الأداء.

*** Agitato اصطلاح موسيقي ايطالي يشير الى الاداء بانفعال وعنف على نحو يوحي بحيوية الحركة.

**** Furioso اصطلاح موسيقي ايطالي يشير الى الاداء الممتلىء بالحدة والشدة والعنف.

***** الاليجرو Allegro مصطلح يشير اساسا الى الحركة السريعة الحية النشطة التي تقع بين الحركة السريعة جدا Presto والحركة معتدلة السرعة Allegretto.

****** الأداجيو أو الآدادجيو Adagio مصطلح يشير الى الحركة شديدة البطء.

هيتشكوك وتروفو في حوار سينمائي
من تشريح الجريمة الى تشريح الفيلم السينمائي

بندر عبدالحميد *

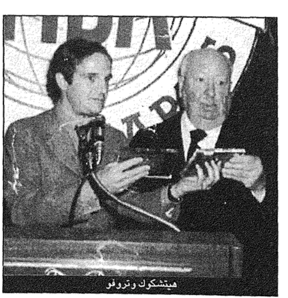
يأخذ الحوار السينمائي الطويل بين فرانسوا تروفو (١٩٣٢ - ١٩٨٤) والفريد هيتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) أهمية خاصة في أدبيات السينما العالمية لأسباب متعددة منها: أن هذا الحوار جرى بين مخرجين سينمائيين، لكل منهما تجربته الخاصة، وكان من المألوف أن تجري الحوارات بين مخرجين ونقاد سينمائيين، مثلا كما يمثل الحوار بين تروفو وهيتشكوك حوارا بين ثقافتين مختلفتين، في الجذور والفروع، وكان هذا الحوار الذي امتد الى خمسمائة سؤال وجواب هو الأكثر طولا في الحوارات التي جرت مع رواد السينما العالمية، وهو بمثابة عملية تشريح دقيقة لتجربة فنية خاصة جدا في تاريخ السينما، تمتد من نهايات السينما الصامتة في منتصف العشرينات الى منتصف السبعينات، وتشمل ثلاثة وخمسين فيلما في نصف قرن من التحولات الكبرى في وجوه الحياة والفن معا.

حينما نشر هذا الحوار الطويل في كتاب مستقل في عام ١٩٦٧ كان مفاجأة للنقاد الأمريكيين والجمهور الامريكي، من الذين يعتبرون أفلام هيتشكوك خالية من المضمون، وهم الذين اختصروا اسمه الى «هيتش» بينما كان الفرنسيون يطلقون عليه «المسيو هيتشكوك»، وفي وطنه الأم بريطانيا كان الاهتمام بأعماله مبكرا، ومع ذلك منح لقب «سير» في عام وفاته، بينما كان هيتشكوك قد تعامل في أفلامه مع أربعة من الممثلين البريطانيين الذين حملوا لقب «سير»، وهم جون جيلجود، في فيلم العميل السري ١٩٣٦، ومايكل ريد غريف، والد فانيساريد غريف، في فيلم «اختفاء السيدة» ١٩٣٨، ولورنس أوليفييه في فيلم «ريبيكا» ١٩٤٠، ثم سيدريك هاردويك في فيلم «الحبل» ١٩٤٨.

كان هيتشكوك قد بدأ العمل في السينما منذ أوائل العشرينات في لندن، وارتبط اسمه بأول فيلم بريطاني ناطق، وهو «ابتزاز» عام ١٩٢٩، بينما بدأت تجربته الفريدة في هوليوود في عام ١٩٤٠ بفيلم «ريبيكا»، بعد أن تخلى عن مشروع فيلم عن غرق السفينة العملاقة «تيتانيك» عام ١٩١٢.

ما قبل الحوار

تمتد جذور هذا الحوار الى طفولة تروفو، فحين ولد تروفو في العام ١٩٣٢ كان هيتشكوك قد انتقل من اخراج الأفلام الصامتة الى الأفلام الناطقة، وفيما بعد عاش تروفو طفولة قاسية، انعكست بشكل واضح على أعماله السينمائية، فقد كان على علاقة مضطربة بوالده، وكان كثيرا ما يهرب من المدرسة


هيتشكوك وتروفو

لمشاهدة الأفلام الجديدة، ومن بين تلك الأفلام التي أثارت انتباهه منذ البداية كانت أعمال هيتشكوك وجون فورد وأورسون ويلز.

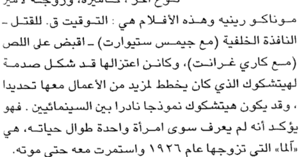
في عام ١٩٥٠ كتب تروفو مقالا لاذعا يهاجم فيه واقع السينما الفرنسية وكانت تلك بداية عمله مع اندريه بازان، كناقد في مجموعة الموجة الفرنسية الجديدة التي أخذت شكلها في نهاية الخمسينات، وضخت أفكارها وتصوراتها في

* كاتب وصحفي من سوريا.

مجلة «كراسات السينما» التي ماتزال تصدر حتى اليوم.

وفي عام ١٩٥٥ كان هيتشكوك يجري العمليات الفنية لفيلمه الجديد «القبض على اللص» في أحد الاستوديوهات الفرنسية، وقرر تروفو وكلود شابرول أن يجريا معه لقاء صحفيا، واستعارا آلة تسجيل، ووصلا الى الاستديو فطلب منهما هيتشكوك أن ينتظراه في مقصف مجاور، وفي طريقهما الى المقصف سقط في مسبح متجمد، وحينما التقيا هيتشكوك ، وهما يرتعشان بردا، اقترح عليهما تأجيل الموعد الى المساء، وبعد سنوات كان هيتشكوك يروي هذه الحادثة بأسلوبه الخاص، فيقول إنه التقى تروفو بثياب رجل بوليس وكلود شابرول بثياب قس.

وفيما بعد عبر شابرول عن اعجابه بهيتشكوك في كتاب أصدره في عام ١٩٥٧ بالاشتراك مع أريك رومر، أما تروفو فكان يعيد مشاهدة الأفلام القديمة والجديدة لهيتشكوك ويسجل ملاحظاته الدقيقة التي كانت مصدرا لذلك الحوار النادر الطويل، الذي اشتركت فيه هيلين سكوت كمترجمة دقيقة بين هيتشكوك وتروفو ، وتمحور الحديث حول ثلاث نقاط أساسية هي : الظروف المحيطة بولادة كل فيلم منذ بدايات عمل هيتشكوك في السينما، ثم اعداد السيناريو وأسلوب بنائه، وأخيرا ، مشكلات الاخراج الخاصة بكل فيلم، وعلى مدى أربع سنوات انهمك تروفو في تفريغ أشرطة التسجيل التي قاربت الخمسين شريطا، واعداد فصول الكتاب وصوره وملحقاته.



فرانسوا تروفو (١٩٣٢ - ١٩٨٤) أعاد الاعتبار لموهبة هيتشكوك

هيتشكوك والنجوم

تعامل هيتشكوك مع النجوم من الممثلين بطريقته الخاصة، كما اكتشف مواهب جديدة وصلت الى ذروة النجومية، وأول نجمة سينمائية ظهرت في أفلامه كانت «نيتا نالدي» وهي إيطالية الأصل، ظهرت كنجمة في العشرينات واشتركت مع رودلف فالنتينو في أهم أفلامه، وظهرت بدور البطولة في فيلم «نسر الجبل، الذي صوره هيتشكوك في المانيا عام ١٩٢٦ ، وأخذت دور معلمة يطاردها صاحب متجر، وحينما يضيق عليها الخناق تلجأ الى ناسك في الجبل ، فيحميها ويتزوجها.

وعلى مدى خمسين عاما ظهرت في أفلام هيتشكوك أسماء نجوم، واكتشف هو أسماء جديدة أضافها الى الأسماء المعروفة، ويمكن أن نذكر من هذه الأسماء، وبشكل متسلسل حسب ظهورها كلا من : بيتر لور، جون جيلجود، لورنس أوليفييه ، جوان فونتين ، كارول لومبارد ، كاري غرانت، انغريد بيرغمان، غريغوري بيك، جيمس ستيوارت، مارلين ديتريش ، مونتغمري كليفت ، غريس كيلي ، شيرلي ماكلين ، دوريس داي ، هنري فوندا ، فيرامايلز ، كيم نوفاك ، انتوني بيركنز، شين كونري ، جولي اندروز، ميشيل بيكولي ، فيليب نواريه ، كارين بلاك باربرا هاريس.

ويمكن أن نلاحظ أنه تعامل مع بعض هذه الأسماء لمرة واحدة ، مثل لورنس أوليفييه ، ومارلين ديتريش ، وكيم نوفاك ، بينما تكررت أسماء بعض النجوم في أكثر من عمل، مثل جوان فونتين وغريغوري بيك وجيمس ستيوارت وانغريد بيرغمان، وكاري غرانت وغريس كيلي التي قدمت أدوارا مثيرة في ثلاثة أفلام لهيتشكوك ، خلال العامين ٥٤ - ١٩٥٥ ، قبل أن تعتزل الفن وتتفرغ لحياة من نوع آخر ، كأميرة، وزوجة لأمير موناكو رينيه وهذه الأفلام هي : التوقيت ق. للقتل - النافذة الخلفية (مع جيمس ستيوارت) - اقبض على اللص (مع كاري غرانت)، وكانت اعتزالها قد شكل صدمة لهيتشكوك الذي كان يخطط لمزيد من الأعمال معها تحديدا ، وقد يكون هيتشكوك نموذجا نادرا بين السينمائيين . فهو يؤكد أنه لم يعرف سوى امرأة واحدة طوال حياته، هي «آلما» التي تزوجها عام ١٩٢٦ واستمرت معه حتى موته.

لغة الخوف

بدأت علاقة هيتشكوك مع الخوف منذ الطفولة، فقد كان طفلا انعزاليا يجلس صامتا في زاويته الخاصة في المنزل ويراقب ما حوله، ولم يكن يشارك الأطفال في ألعابهم في المدرسة، وكان الخوف من عقوبات الضرب في المدرسة الدينية الداخلية يسيطر عليه، كما هو الحال في

المنزل، فقد أرسله أبوه مرة الى مخفر الشرطة ومعه رسالة، وحينما قرأ المفوض تلك الرسالة احتجز هيتشكوك الصغير في غرفة منفردة لأكثر من خمس دقائق.

وحينما كبر التحق بمدرسة للهندسة والبحرية، حيث تمكن من دراسة التقنية والكهرباء وعلم الأصوات والملاحة، وعمل في شركة هينلي للتلغراف، بينما كان يتابع دورات تعليمية في جامعة لندن، حيث درس الرسم في كلية الفنون الجميلة.

وبدأت علاقته بالسينما تتضح من خلال تقديمه رسوما توضيحية لاعلانات الشركة التي يعمل فيها، ومن خلال متابعته لأهم الأفلام الأمريكية والألمانية الصامتة، فقد كان معجبا بأعمال رائد السينما الأمريكية «غريفت» وأعمال شابلن ودوغلاس فيربانكس ومورنا وفريتز لانغ.

وحينما افتتحت شركة «فايموس بليرز» الأمريكية للانتاج السينمائي فرعا لها في لندن، وجد هيتشكوك فرصة للعمل فيها في مجالات تقنية قبل أن يجد فرصة للعمل كمساعد مخرج، ثم مخرج، وبدأت نجاحاته تحدد مسار موهبته منذ تلك الفترة، ولكنه ، منذ البداية كان حريصا على الالمام بكل جوانب مهنته ، كما يقول عنه تروفو:

هذا الرجل الذي صور الخوف في أفلامه أفضل من أي انسان آخر، هو نفسه، يفزع ويتوجس الخوف، واعتقد أن نجاحه يعود الى هذا الملمح في شخصيته، فعلى امتداد مسيرة عمله، أحس هيتشكوك بالحاجة الى حماية نفسه من الممثلين والمنتجين والتقنيين ما دام أقل ضعفا أو أبسط نزوة من أحدهم يمكن أن يطيحا بالكمال الذي ينشده في أي فيلم، وهكذا فهو يرى أن أفضل وسيلة لحماية نفسه هي أن يكون المخرج السينمائي الذي يحلم كل النجوم بأن يعملوا تحت امرته بطيب خاطر، وأن يصبح المنتج الخاص لأفلامه، وأن يكون على دراية واسعة بالتقنية، أكثر من التقنيين أنفسهم، وبقي عليه أن يحمي نفسه من الجمهور، فبدأ هيتشكوك باغواء الجمهور، من خلال تخويفه ودفعه الى اكتشاف كل الانفعالات الطفولية القوية في أعماق نفسه.

لم يكن هيتشكوك يقرأ في الصحافة إلا أخبار الجرائم في «التايمز».

نجومية هيتشكوك

من الطريف أن هيتشكوك اعتاد أن يظهر في أفلامه كشخصية عابرة، أو ثانوية، وقد ظهر أول مرة في فيلم «المستأجر» عام ١٩٢٦، في مشهدين، في المشهد الأول كان جالسا في مكتب الصحيفة ، وفي المشهد الثاني كان يقف مع المتسكعين الفضوليين الذين كانوا يشاهدون عملية القاء القبض على المتهم، وهو يؤكد أن ظهوره في أفلامه «كان نفعيا، فلابد من ملء الشاشة بالأشخاص، ثم صار ظهوري بعد ذلك تيمنا بالفأل الحسن، ومن أجل تحقيق المزيد من الاثارة الهزلية، أما حينما صارت الاثارة مربكة الى حد ما، ولكي أسمح للجمهور أن يشاهد الفيلم بهدوء، صرت أحرص على الظهور في أفلامي في الدقائق الخمس الأولى من كل فيلم».

في فيلم ريبيكا يتوقف هيتشكوك أمام مقصورة الهاتف يراقب الممثل جورج ساندرز، وفي آخر أفلامه «مؤامرة عائلية» ظهر هيتشكوك في مشهد، وقد كتب على الباب الزجاجي الى جانب صورته «أمين سجل الموت».

كان هيتشكوك يساهم في تقديم نماذج خاصة من الدعاية لنفسه، فقد كان يروج صورا خاصة له، لنشرها في الصحافة، منها تلك الصورة الشهيرة له وهو يقف ويبدو وراءه «أبوالهول». وتوحي الصورة بأن هناك تشابها بينهما، ونشرت احدى المجلات الأمريكية المشهورة صورة لهيتشكوك متنكرا في زي امرأة والى جانب تلك الصورة النادرة تعليق يقول: عالم هيتشكوك المعقد يضم في عناصر تركيبه:

القتل.

التشويه الجسدي

والتنكر الماكر.

وفي صورة أخرى لهيتشكوك يظهر وهو جالس على كرسي الاخراج وعلى كتفه أحد النوارس التي لعبت أدوار البطولة في فيلمه الشهير «الطيور» ، ويقف نورس آخر على

قبضة يده الممدودة ، أما صور هيتشكوك في ملصقات أفلامه فإنها تحمل جاذبية خاصة وهو من المخرجين القلائل الذين توحي صورهم بالنجومية والاثارة، وكان خبيرا في تكثيف لحظات الرعب، بالصوت والصورة والضوء.

هيتشكوك والنقد

في أفلام هيتشكوك تشريح لأنواع من الجرائم يرتكبها أناس غير عاديين يعانون من تعقيدات مرضية مختلفة في أعماقهم، وبالطبع فإن تشريح الجريمة لا يحمل تمجيدا لها، وهذا ما أخطأ الكثير من النقاد في فهمه وتفسيره، كتب الناقد «جون د. ويفر» رأيا عن هيتشكوك في مقاله بعنوان الانسان وراء إهاب الجسد، يقول:

يستيقظ يوميا في الساعة نفسها ـ السابعة صباحا ـ في المنزل نفسه، مع الزوجة ذاتها ـ تزوجا عام ١٩٢٦ ـ فيتناول قدح الشاي قبل افطاره، ثم يندس في احدى بزاته الست الزرقاء، المتشابهة ، ويغادر الى مكتبه وفي السادسة والنصف ، بعد تسع ساعات يقضيها في ابتكار أعمال القتل وتشويه الضحايا، ببراعة محترف ، يعود الى منزله لتناول عشائه في مطبخه المتجدد دائما، ثم يساعد زوجته في غسل الأطباق ، وينصرف بعدها الى القراءة (في مجال السيرة الشخصية والقصص العاطفية) ويشاهد برامج التليفزيون ، وفي لحظة ما، بين التاسعة والنصف والعاشرة، تأخذه غفوة ، وهو في مواجهة جهاز التليفزيون، والى جانبه كلبان صغيران من فصيلة سيليهام.

كان هيتشكوك خبيرا في تكثيف مشاهد الرعب بالصوت والصورة والضوء.

وكتب الناقد شارل هيغام في مجلة «فيلم» الفصلية هجوما ضاريا على هيتشكوك وأعماله، ووصفه بأنه مهرج كلبي ماكر متصنع، وأن سخريته التي لا ترحم لم تكن شريفة إطلاقا ، وإنه يحتقر الناس جدا..

كما حملت الكتب التي تناولت حياة هيتشكوك وأعماله ـ وهي أكثر من عشرة كتب ـ شيئا من المواقف العدائية المسبقة، الى جانب الاعتراف بالحرفية الدقيقة والموهبة المتفردة، فقد كتب كل من كلود شابرول واريك رومر يقولان عن هيتشكوك : «إنه ليس راويا للحكايات، ولا منشغلا بالجماليات ، ولكنه من أعظم المبتكرين للأشكال في تاريخ السينما ، ولا يمكن مقارنته إلا باثنين من المخرجين هما مورناو، وايزنشتين».

ومن أهم الكتب التي صدرت عن هيتشكوك وأعماله كتاب «هتش» تأليف جون راسل تايلور و«الفريد هيتشكوك» تأليف جورج بيري، و«الحياة السرية لالفريد هيتشكوك» تأليف دونالد سيوتو، و«الفريد هيتشكوك» تأليف غي دوشيه، ولكن كتاب «هيتشكوك / تروفو ظل المرجع الأكثر اتساعا وعمقا وقد صدر بالعربية في سلسلة الفن السابع، بدمشق، بترجمة عبدالله عويشق وحسن عودة.

مصادر خاصة

إذا تساءلنا عن المصادر الأساسية التي ترفد موهبة هيتشكوك فإننا لا نجدها في نصوص الروايات الجاهزة التي يعتمد عليها، فحسب ، فهناك ولع دائم عند هيتشكوك بقراءة الأخبار المحلية، كما ورد في هذا الجزء من حواره مع تروفو:

تروفو : إنك لا تصور إلا أشياء استثنائية، ولكن هذه الأشياء بالنسبة إليك شخصية، أشبه بأفكار تسلطت عليك، ولا أعني أن حياتك صارت عالقة بالقتل والجنس، وانما يخيل لي أنك عندما تفتح الجريدة تبدأ بقراءة الأخبار المنشورة في باب المحليات.

هيتشكوك : حسنا، صحح خطاك ، فأنا لا أقرأ في الجرائد إلا أخبار الجرائم، وأنا أصلا لا أقرأ إلا جريدة «التايمز» اللندنية، لأنها جافة جدا وشديدة التقشف، وفي تفاصيلها لمحات ذهنية ذكية جدا، في العام الماضي نشرت التايمز خبرا محليا بعنوان «سمكة سجينة»، قرأت الخبر واذا به يتعلق بشخص أرسل حوضا من سمك الزينة المنزلية في طرد الى سجن النساء في لندن، ولكن العنوان كان «سمكة سجينة»، وهذا ما أتمنى أن أجده عندما أقرأ جريدة.

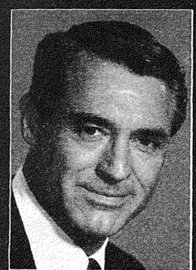
تروفو : وفيما عدا «التايمز» هل تقرأ مجلات أو روايات؟



غريس كيلي




كيم نوفاك



كاري غرانت

هيتشكوك : لا أقرأ روايات أبدا ولا أي مؤلف من الخيال، أقرأ السيرة الذاتية لشخصيات حقيقية وكتب الرحلات ، ويستحيل علي أن أقرأ أعمالا من الخيال، لأنني أسأل نفسي غريزيا: هل من شأن هذا أن يتحول الى فيلم أم لا؟ كما أنني لا أهتم بالاسلوب في الأدب فيما عدا كتابات «سومرست موم» التي تعجبني بساطته، فالأدب الذي يأخذ جاذبيته من الاسلوب لا يعجبني ، لأن ذهني يعمل بشكل بصري الى حد ضيق جدا ، واذا قرأت وصفا كثير التفاصيل فإن ذلك يسبب لي الملل، لأنني أستطيع أن أصور مثل هذه التفاصيل، أو أكثر منها بواسطة الكاميرا.

نهاية الطريق الطويلة

بعد أن أنجز هيتشكوك فيلم «مؤامرة عائلية» في عام ١٩٧٦ راح كعادته يبحث عن فكرة فيلمه القادم، ولكن حالته الصحية لم تكن على ما يرام، بعد أن أجريت له عملية جراحية قبل عام لزرع منظم لضربات قلبه، تحت الجلد في صدره، فكان يكشف عن صدره وهو يحكي لزائريه عن هذا الجهاز المصمم للعمل لمدة عشر سنوات، والذي يساعد القلب في تحقيق سبعين خفقة في الدقيقة الواحدة.

في تلك الفترة بعث هيتشكوك برسالة الى تروفو يقول فيها:

«... في هذه اللحظة أنا منصرف بيأس للبحث عن موضوع، والآن كما تعرف ، أنت حر في أن تفعل ما تريد، أما أنا فلا أستطيع أن أعمل إلا ما يتوقعه الآخرون مني، وهو فيلم بوليسي، أو فيلم إثارة وتشويق، وهذا ما أجد صعوبة في تحقيقه، ويمكن القول إن كل النصوص المطروحة الآن لا تحكي إلا عن النازيين الجدد، وعن فلسطينيين يتقاتلون مع اسرائيليين، وما الى ذلك، كيف يمكن أن تضع مقاتلا عربيا في موقف هازل؟ لا وجود لمثل ذلك كما أنه لا وجود لجندي اسرائيلي ظريف يحمل التسلية، إنني أحكي عن هذه المواضيع لأنها تصل الى طاولتي ، وعلي أن أتفحصها...».

عاش هيتشكوك أربع سنوات حزينة ، قبل وفاته في عام ١٩٨٠ ، وكتب نقاد كثيرون عن ختام تلك التجربة السينمائية الفذة ، التي تركت أثرا واضحا على أجيال من السينمائيين في العالم كله، وكتب تروفو في مقدمة الطبعة الثانية من كتاب هيتشكوك / تروفو يقول: مات الرجل ، ولكن السينمائي لم يمت، لأن أفلامه المنفذة بعناية بالغة وشغف فائق وانفعال ليس له حد كانت تخضع لسيطرة تقنية نادرة ، لم تعدم وسيلة للانتشار ، مخترقة حدود العالم بأسره، منافسة للانتاج الجديد، متحدية عوامل الزمن، تذكرنا بما كتبه جان كوكتو عن مارسيل بورست : لقد مات، ولكن أعماله ظلت حية كالساعات في معاصم الجنود الميتين .

أما فرانسوا تروفو فقد مات عن اثنين وخمسين عاما ، بعد عامين من موت هيتشكوك.



هيتشكوك وغريس وجيمس ستيوارت في (النافذة الخلفية)

أفلام هيتشكوك

في عام ١٩٢٠ التحق الفريد هيتشكوك بشركة لاسكي الأمريكية في لندن وأمضى عامين يكتب ويرسم الفواصل الايضاحية لعدد كبير من الأفلام الصامتة، وتدرج في حرفته قبل أن يصبح مخرجا ابتداء من عام ١٩٢٥:

حديقة اللذة ١٩٢٥ ـ نسر الجبل ١٩٢٦ ـ النزيل ١٩٢٦ ـ أسفل المنحدر ١٩٢٧ ـ فضيلة سهلة ١٩٢٧ ـ الحلقة ١٩٢٧ ـ زوجة المزارع ١٩٢٨ ـ شمبانيا ١٩٢٨ ـ انسجام سماوي ١٩٢٩ ـ رجل من جزيرة مان ١٩٢٩(وهو آخر فيلم صامت لهيتشكوك) ـ ابتزاز ١٩٢٩ (أول فيلم ناطق لهيتشكوك) ـ نداء ايلستري ١٩٣٠ ـ جونو والطاووس ١٩٣٠ ـ جريمة قتل ١٩٣٠ ـ لعبة سلخ الجلد ١٩٣١ ـ غنية وغريبة ١٩٣٢ ـ الرقم السابع عشر ١٩٣٢ ـ فالس من فيينا ١٩٣٣ ـ الرجل الذي يعرف أكثر ١٩٣٤ ـ الدرجات التسع والثلاثون ١٩٣٥ ـ العميل السري ١٩٣٦ ـ تخريب ١٩٣٦ - شابة وبريئة ١٩٣٧ - اختفاء السيدة ١٩٣٨ - حانة جامايكا ١٩٣٩ (آخر أفلام هيتشكوك في بريطانيا) - ريبيكا ١٩٤٠ (أول أفلام هيتشكوك في الولايات المتحدة) ـ المراسل الإجنبي ١٩٤٠ - السيد والسيدة سميث ١٩٤١ - ارتياب ١٩٤١ - المخرب ١٩٤٢ - ظل الشك ١٩٤٣ - الحياة على مركب ١٩٤٣ - رحلة سعيدة ١٩٤٤ - المأخوذ ١٩٤٥ - سيىء السمعة ١٩٤٦- قضية بارادين ١٩٤٧ - الحبل ١٩٤٨ - في مدار الجدي ١٩٤٩ - رعب في عربة السفر ١٩٥٠ - غريبان في قطار ١٩٥١- اني أعترف ١٩٥٢ - التوقيت ق. للقتل ١٩٥٤- النافذة الخلفية ١٩٥٤ - اقبض على اللص ١٩٥٥ - متاعب مع هاري ١٩٥٦ - الرجل الخطأ ١٩٥٧ - دوار ١٩٥٨ - شمالا من الشمال الغربي ١٩٥٩ - نفوس معقدة ١٩٦٠- الطيور ١٩٦٣ - مارني ١٩٦٤ - الستارة الممزقة ١٩٦٦ - توباز ١٩٦٩ - هوج ١٩٧٢- مكيدة عائلية ١٩٧٦.

The 39 Steps (1935), Aventure Malgache (1944), The Birds (1963), Blackmail (1929), Bon Voyage (1944), Champagne (1928), Dial M for Murder (1954), Downhill (1927), Easy Virtue (1927), Elstree Calling (1930), Family Plot (1976), The Farmer's wife (1928), Foreign Correspondent (1940), Frenzy (1972), The Hitchcock Collection (1987), I Confess (1953), Jamaica inn (1939), Juno and the Paycock (1930), The Lady Vanishes (1938), Lifeboat (1944), The Lodger (1926), The Man Who Knew Too Much (1934),The Man Who Knew Too Much (1956), The Manxman (1929), Marnie (1964), Mr. and Mrs. Smith(1941), Murder! (1930), North by Northwest (1959), Notorious (1946), Number Seventeen (1932), Paradine Case (1947), The Pleasure Garden (1925), Psycho (960), Rear Window (1954), Rebecca(1940), Rich and Strange (1932), The Ring (1927), Rope (1948),Sabotage (1936), Saboteur (1942), Secret Agent (1936), Shadow of a Doubt (1943), The Skin Game (1931), Spellbound (1945) Stage Fright (1950), Strangers on a Train (1951), Suspicion (1941), To Catch a Thief (1955), Topaz (1969), Tom Curtain (1966), The Trouble with Harry (1955), Under Capricorn (1949), Vertigo (1958), The Wrong Man (1956), and Young and innocent (1937).

فن تشكيلي

سيد سعدالدين

فنان يصطاد الأناقة ... والملمس العالم

ناصر عراق *

لم يعان فنان مصري مثلما عانى سيد سعدالدين ـ ٥٠ سنة ـ حيث واجه في شبابه الأول أزمتين عنيفتين كادتا أن تحطماه . الأولى أزمة صحية رهيبة ، جعلته لا يغادر غرفته إلا قليلا لمدة عامين، وقد استلزم هذا الاضطراب الصحي، أن يعفى من إتمام واجب الخدمة العسكرية . أما الأزمة الثانية، فكانت نفسية، وذلك عندما التحق بمعهد ليوناردو دافنشي بالقاهرة لدراسة فن التصوير ، حيث اكتشف إنه انتقل الى أوروبا داخل هذا المعهد ، من أول طبيعة الدراسة ومناهجها ، حتى اللوحات المرسومة والتي تزين الجدران مرورا بالأساتذة «الطليان» مما سبب له ارتباكا نفسيا جعله يشعر بفقدان هويته وقوميته، لولا تدخل أستاذه الفنان الراحل سيد عبدالرسول (١٩١٧ ـ ١٩٩٥). لقد عاونه عبدالرسول في اكتشاف مناطق الجمال في الواقع المصري، حيث نبهه الى أبهة المعابد وعظمة التماثيل وألق الرسوم الجدارية التي تركها لنا المصريون القدماء. بالاضافة الى ما يزخر به الريف وبسطاؤه وحياتهم الشحيحة من كنوز بصرية مدهشة. لقد تمكن الطالب من استعادة توازنه النفسي المفقود بهذا الاكتشاف الهام. ويجب أن نذكر هنا أن سيد عبدالرسول قد توسط أيضا لدى مدير معهد دافنشي من أجل أن يتم تعيين سيد سعدالدين كأول معيد مصري في هذا المعهد العتيد عام ١٩٦٧م.

لم يكتف سيد بتأثير أستاذه فقط، بل راح يدرس ويتأمل أعمال الذين سبقوه من الفنانين المصريين والاجانب، حتى فتنته لوحات الرائد الكبير حسين بيكار ـ يرعى الله أيامه حيث أن عمره ٨٥ عاما ـ التي تتسم بالدقة والاناقة واستلهام الموروث النحتي الفرعوني.

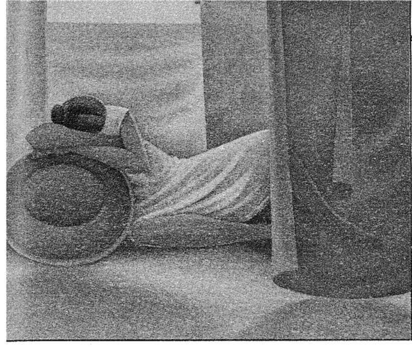
يجب أن نلفت الانتباه الى أن دراسة سيد سعد الدين في معهد دافنشي أوضحت له مدى إخلاص فناني ايطاليا موفوري الشهرة: «رافائيل ، دافنشي ، مايكل انجلو» في عملهم، واستشهادهم من أجل أن تخرج أعمالهم كاملة الأوصاف ، حتى أن أحدهم استلقى على ظهره أربعة أعوام كاملة حتى يتمكن من رسم سقف إحدى الكنائس بناء على أوامر البابا.

بريق المرأة

حسب علمنا، لم يستطع فنان حتى الآن أن ينفلت من أسر جسد المرأة وسحرها الأخاذ ، لذا فلا عجب ولا غرابة أن ينحاز سيد سعدالدين الى هذا العالم المشحون بالدلالات والأسرار والرموز، يصطاد منه اللآلىء البراقة والجواهر الثمينة، ويقدمها لنا في سبائك باهرة تمتع العين وتسر الخاطر دون أدنى ابتذال، ففي لوحة «البنت والطوق» ـ تسمية اللوحات كلها من عندنا ـ تجذبنا هذه الفتاة نحو متابعة هذه اللعبة المنتشرة في الأحياء الشعبية، قسم الفنان لوحته الى مساحات هندسية متقاطعة ومتداخلة مثل المستطيل والمثلث والدائرة، واستلهم الوضع الفرعوني الشائع، حيث الوجه «بروفيل» والجسد في المواجهة بعد أن قام بتحويره قليلا ليناسب حركة القفز التي تمارسها البنت، دون أن يعبث بانضباط النسب التشريحية للجسد الانساني. وقد وفق الفنان عندما منح بطلة لوحته قدرا من الرشاقة لتتوامم مع لعبتها البهيجة.

أهمل الفنان التفاصيل الدقيقة في الوجه ، وقنع بالبناء النحتي لفتاته ، حتى إنه لم يسع الى ابراز كنوز الجسد المثيرة حتى لا تتوقف عندها العين وتعوق متعة الفرجة. في هذا العمل احتفل الفنان بالفورم «التجسيم»، من خلال براعته في توزيع الدرجات الظلية للون البني، أما المنظور «البعد الثالث» فقد تحرر من نفوذه بشكل كبير واكتفى بظلال الفتاة والطوق على الحائط والأرض، ليفاقم من الشعور بقوة الحركة من ناحية وبث الروح في المشهد كله من ناحية أخرى. وتبقى القطة التي اختارت أن تسكن أعلى يمين اللوحة لتحرس الفتاة وتكمل ضبط التصميم. لا جدال في أن ألوان الزيت التي نفذ بها الفنان لوحته، قد ساعدته على صنع هذا الملمس الناعم، وهذه الشبكة من الظلال الرمادية المتداخلة

* كاتب من مصر.



والمتقاطعة والتي صنعت إيقاعا بصريا خلابا.

يبدو افتتان سيد سعد الدين بالنساء بغير حدود، حتى وهن أثناء ورطة الانشغال في الأعمال المنزلية الرتيبة، أو عندما يبلغ بهن الانهاك حدا يستلزم قدرا من الراحة، ولعل لوحة «امرأة تستريح» تؤكد صواب ما نقول.هنا نجد أنفسنا أمام مشهد مسرحي ساكن في مظهره، ثري بالحركة الداخلية. بطلته نعمت بالاسترخاء وهي مستندة على طبق أو «طشت» الغسيل، بينما الملاءات المغسولة منشورة بكامل مساحتها على الحبال وفي مستويات متباينة.

التقط الفنان وضعا تشريحيا صعبا للمرأة، حيث لا نرى أي شيء من تفاصيل وجهها على الاطلاق بل يحتل شعرها المكوم للخلف مساحة الرأس كلها، ومع ذلك فنحن نشعر بمدى الانهاك الذي أصابها بسبب هذا الوضع الذي استراح فيه الجسد!!

لم يترك سيد سعد الدين في هذه اللوحة أي شيء للمصادفة، فقد وازن بين جسد المرأة وليونته وانسياب الخطوط الخارجية المحددة له ولونه البني، مع إيقاع المساحات الهندسية وشبه الأسطوانية التي اتخذتها الأشكال المختلفة للملاءات، وألوانها التي تراوحت بين البني ومشتقاته، كذلك قدم ايقاعا آسرا لموسيقى الظل والنور، ذلك الظل الذي فرشه «الطشت» أمامه أو طيات ملابس المرأة والملاءات وكعادته، أبحر الفنان في أجواء الملمس الناعم، بضربات الفرشاة الهامسة، هذا الملمس الذي أكد حيويته، تلك الحفاوة التي يبديها الفنان «للفورم» مما جعل المشهد ثريا بالايحاءات الممتعة، خاصة وأنه استثمر وضع الملاءات في صنع منظور وهب لوحته بعدا مسرحيا يستوجب هذا المشهد المنتقى من أسطح أحد المنازل في أحيائنا الشعبية. وصل سيد سعد الدين في هذا العمل الى درجة عالية من الاقتصاد الممتع، ولم يلهث خلف التفاصيل والشوائب، فجاءت لوحته عامرة بالأناقة، والخيال الخصيب.

ومن عالم المرأة العاملة وأسطح العمارات، الى عالم السحر والرومانسية والذوبان في مياه النهر وألق الموسيقى تصحبنا «فتاة النهر» في رحلة مع الأنغام برغم أنها لا تعزف على ذلك العود المسترخي في صدرها. استراحت الفتاة في الوضع الفرعوني المشهور داخل قارب صغير، واتخذ شعرها المنساب للخلف شكل موجة ناعمة، توافقت مع قطعة الملابس الطائرة من فوق كتف الفتاة. في هذه اللوحة، وصل سيد سعدالدين الى أعلى مستويات الأداء الفني، حيث متانة التصميم ورسوخه في اللوحة، فمن خلال النخلات الثلاث التي تشكل الخطوط الرأسية في اللوحة نكتشف قوة الايقاع وانضباطه مع القارب والشعر، وقطعة الملابس التي تمثل الخطوط الأفقية، والتي تحافظ على نغمة الاتزان المنشود.

ومن أجل إغناء الشعور بالعذوبة والحلم لاذ الفنان بالألوان الهادئة، واستنجد بالملمس الحريري، بالاضافة الى الشفافية المفرطة، والتي بدت في انعكاس القارب على المياه، حيث أوحت إلينا بشفافية الزجاج!!

لم يهمل سيد سعدالدين ألوانه المفضلة ،وهي درجات من البني المستكين، والأصفر اللين، والأوكر المسالم، كذلك، اختزل الكثير من التفاصيل وقنع بالكتل المعمارية النحتية للبنت والقارب، بحيث توحي هذه اللوحة بإمكانية الدوران حولها، كما يحدث مع العمل النحتي ثلاثي الأبعاد!! لقد كتب الفنان الناقد محمود بقشيش بحق في كتابه «البحث عن ملامح قومية» الصادر عن كتاب الهلال فبراير ١٩٨٩:

(إن عالم سيد سعدالدين ـ بشكل عام ـ عالم سكوني ... خال من المبالغات الانفعالية ... خال من التجهم).

ونحن نستطيع أن نضيف .. عالم ينشد الجمال.

سيد سعدالدين فنان صاحب خيال منهمر، وموهبة متقدة، يمتلك صبر بحّار قديم، ومثابرة فناني عصر النهضة، استلهم الموروث الفني المصري بحس المهندس المعماري، وإخلاص الطالب المجتهد، انتخب من منجزات الفن الحديث ما يتوافق مع موهبته ... قدم لنا قصائد فنية عذبة تخاصم النثر التشكيلي الرديء والمنتشر في قاعات هذه الأيام... وهذا يكفي .

تعد ممارسة التصوير في سلطنة عمان - على بكارتها - تجربة جديرة بالاهتمام وتتواصل المعارض والمشاركات والجوائز ويتواصل النشر لما تقدمه عدسة الكاميرا من صور الحياة العمانية . و(نزوى) التي احتفت بالفن العماني، بمختلف طرائق تعبيره، بالريشة أو الضوء، استطلعت آراء عدد من ممارسي هذا الفن . اجابات عن أسئلة الاحتراف والهواية ، البكارة والممارسة، الأحلام والواقع.

العزف بريشة الضوء

الفن والصدفة

يتحدث ابراهيم بن سعيد بن ابراهيم البوسعيدي عن تجربته فيقول:

بدأت التصوير الضوئي عن طريق الصدفة وذلك في عام ١٩٩٤ حيث أعطيت في إحدى الرحلات الميدانية للدراسة الجامعية كاميرا والتي اعتبرتها في ذاك الوقت أداة احترافية وذلك لتوثيق العمل وبعد فترة حمضت الفيلم حيث جاءت إحدى الصور لافتة للانتباه وأثنى عليها صاحب الكاميرا وأعجبت أنا أيضا بالصورة وكذلك كل من رآها، وهي عبارة عن مجموعة من الأسماك في سلة من النوع القديم. ومنذ ذلك الحين اهتممت بالأمر فسارعت بشراء كاميرا مماثلة وبدأت أصور كل ما تقع عيني عليه في الشواطيء من كائنات بحرية وأصداف وأشجار، وكل ما تشكله الطبيعة وغيرها. ثم سارعت بالانضمام الى نادي التصوير الذي تعلمت فيه الكثير عن أساسيات التصوير الضوئي، وبفضل الأعضاء النشطين فيه وعندما لم أجد كفايتي في الموجود بالنادي بدأت بالتعلم الذاتي عن طريق المجلات والكتب حتى وجدت أن لي مكتبة شخصية منها. وقمت بشراء معدات التصوير التي تتناسب والمواضيع التي أفضل تصويرها.

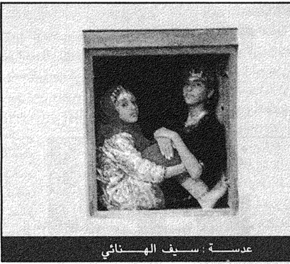
وبعد احتكاك سنة كاملة مع المصورين في النادي وجدت أن الكثير منهم متجه لتصوير الوجوه (Portrait) وبدأت أصور مثلهم ولكني لم أجد نفسي في هذا المجال، وبعدها اتجهت الى تصوير الطبيعة بكل أبعادها من مساحات واسعة ولم أبدع إلا القليل مستخدما الأفلام الملونة وبعد سنة أخرى أي في ١٩٩٦ بدأت في مراجعة الكتب القديمة في التصوير الضوئي، والذي بدوره نقلني الى عالم الأسود والأبيض، وانهلت على كتب التحميض والطباعة والمؤثرات المستخدمة فيه، حتى وجدت نفسي أصور في الاستوديو، أجمع الأشياء وأصور، حيث أخيرا وجدت مسكني ونافذتي ومتنفسي في التصوير معتبرا الصور كلوحة فنية لا يميز بينها وبين باقي الفنون التشكيلية سوى التقنية المستخدمة، ألا وهي الرسم بالضوء، وبعدها أصبحت لا أرى الصور إلا بالأسود والأبيض والرمادي بدرجاته المتعددة، ونظرا لعدم وجود طباعة احترافية للأسود والأبيض في السلطنة أو لقلة معرفتي بأماكنها بدأت أحمض وأطبع بنفسي وأخيرا بدأت أحس بأنني شيء من مصور، أي التقط الصورة وأحمض الفيلم وأطبع الصورة وهذا ما كان ينقصني حيث إنني التقط الصورة بطريقة كي يحمض الفيلم بطريقة معينة لانتاج صورة مطبوعة حسبما خطط لها فاكتملت إحدى دوائر التصوير الضوئي عندي والحمد لله.

عدسة: محمد المعولي

الفن والتصوير

الفن هي كلمة شاملة تحمل بين طياتها انسجاما بين الفنان والمتلقي، وقدرة كليهما لتسيير العمل الفني الى أداة الاحساس للمتلقي، وقدرة الفنان على إظهار تخيلاته وموهبته المستقاة من المجال أو المعدات التي يتعامل معها ويستخدمها لتخدمه في نقل رسالته بأفضل ما يكون مثل الأذن

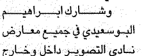
والموسيقى والأدوات الموسيقية، العين والرقص والأضواء والموسيقى أيضا وكذلك العين والتصوير والكاميرا أو الرسم والفرشاة. إذ ينقسم التصوير الضوئي الى عدة اتجاهات كغيره من الفنون وهو فن يخاطب العقل عن طريق العين لذلك يتقاطع في الكثير من المزايا في إظهار العمل الفني الملموس كصورة أو لوحة تعلق على الحائط مع الرسم، ويخاطب التصوير الضوئي والرسم مجتمعا من المشاهدين القادرين على تقييم العمل الفني كل حسب ثقافته وقدراته على الاستنتاج والتحليل سواء في التصوير الضوئي أو الرسم. وعندما نتحدث عن التصوير فهو يشمل الرسم والتصوير الضوئي، حيث يقودنا هذا الى المعدات المستخدمة في كل منهما، فالفرشاة وورق الرسم والألوان المستخدمة والكاميرا والعدسة والفيلم وورق الطباعة في التصوير الضوئي، حيث إن كليهما يصور الأجسام والخطوط والقياسات والأبعاد داخل اللوحة النهائية. وتزداد المسافة بينهما في تصنيفات المواضيع الدارجة في كل منهما، فالرسم ينقسم الى مدارس ومذاهب مثل الواقعية والسريالية والتجريبية أو مزيجها في لوحة واحدة أما بالنسبة للتصوير الضوئي والذي أخذ يتطور بشكل سريع في الخمسين سنة الماضية حيث اعتمد في بداياته على قدرة المصور على انتاج صورة تنقل الواقع بشكل واضح والذي بدوره أثرى وطور المواد المستخدمة في التصوير الضوئي ، حتى اتقنت العملية وبدأت مسيرة منافسة التصوير للرسم حيث بدأت تضيق المسافة التي ازدادت من قبل. ويمكن تصنيف بعض المواضيع في التصوير الضوئي الى تصوير الوجه والأراضي الواسعة والمستقطعات من الطبيعة وتصوير الحيوانات والتصوير تحت الماء وتصوير المنتجات .وقد يستخدم المصور بعض المواضيع السابقة مثل التصوير الصحفي والتصوير التجاري، حيث يكون أكثر تخصصية ويشمل معظمها عندما يكون المصور في مصاف الهواة المتقدمين. أما بالنسبة لتقييم التصوير الضوئي كجزء صغير في شمولية الفن فهو فن محدود والذي يحده هو المعدات والتقنية المستخدمة والتي تمكن المصور من خلق الموضوع برمته في مساحة صغيرة لا تزيد على ٦ ، ٨ سنتيمترات مربعة في الفيلم المستخدم لتظهر الى الجمهور بصورتها النهائية، تضم محدودية التصوير الضوئي وجود الضوء وجودته والعوامل الطبيعية ووجود الطاقة والتي تسير معظم المعدات المستخدمة والموهبة والفكر المتعلم والتخيلات المقننة، لذلك يجب على المصور أن يستغل جميع العوامل التي تبرز لوحته الرسالة التي تنقلها الى المشاهد سواء كانت مباشرة كالصور التوثيقية أو غير مباشرة، وهو استغلال الأشكال والخطوط والألوان أو تدرجاتها المختلفة، الصورة هي الوسط الفيزيائي بجميع معطياته التي ينقل بها الفنان والذي يرتدي هيئة المصور ، للجمهور أو المجتمع ما يدور في رأسه وذلك للقدرة على استغلال معدات التصوير الضوئي ولتسخيرها لهذا الغرض. فلا أستطيع أن أفرق بين الفنون الأخرى والتصوير الضوئي إلا في التقنية والمعدات المستخدمة والمنظور الذي يرى المصور الطبيعة من حوله والتي تعتبر المعلم الأول لجميع الفنون.



عدسة : سيف الهنائي

المصور العماني كمحترف:

الصورة لا تزال في الطريق الى قلوب الجمهور العماني ولكنها لم تصل بعد، وخصوصا الصورة التي لا تحمل المواصفات القياسية التي هيمنت على تقديرات الجمهور، ومنها أن تكون الصورة عن القلاع العمانية أو البدو أو الصحراء والوديان والتي تعتمد على التصوير بتقنيته المباشرة والمتقنة من الكثير من المصورين إن لم تكن من الجميع، الأمر الذي يضع الصورة في مصاف السلع الرخيصة وغير المرغوبة سواء بجودة عالية أم غيرها إلا نادرا ، لذلك احتراف التصوير كقطاع خاص من وجهة نظري ليس استثمارا مربحا ويمكن أن يكون كحرفة إضافية يتابع عن طريقها المصور التطورات في المجال الاحترافي ويدرب عقله وفكره على الابتكار، ولكن الحاجة أم الاختراع ونظرا لظهور المنافسة الدعائية والترويجية يجد بعض المصورين عن طريق الصدفة صفقة من هنا أو هناك والتي أتوقع أن توقد نار البحث والتطوير للصورة بعين المصور العماني.



وشارك ابراهيم البوسعيدي في جميع معارض نادي التصوير داخل وخارج السلطنة منذ نهاية عام ١٩٩٤ والذي كان آخرها العالم بعيون عمانية.

ومن بين الحوافز التي حصل عليها:

* جائزة تقديرية للجنة الحكام لمسابقة التصوير الضوئي لدول ملجس التعاون بقطر لعام ١٩٩٥م.

* المركز الأول في مجال الطبيعة في مهرجان الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي لعام ١٩٩٦.

* المركز الثالث لمسابقة التصوير الضوئي لدول مجلس التعاون الخليجي بالكويت لعام ١٩٩٧م.

مخاطبة الوجدان .. لا الاستثارة البصرية

ويحدثنا سيف بن ناصر الهنائي ، رئيس نادي التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية فيقول:

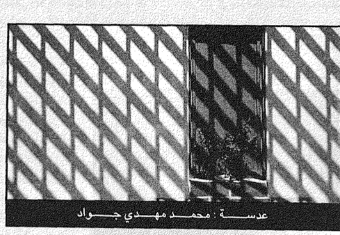
في طفولتي مارست التصوير كوسيلة للابقاء على الأشخاص وتوثيق الأماكن المحببة والأحداث العائلية السعيدة وبعد التبلور الشخصي اكتشفت

رحابة آفاق التصوير فجذبني سحره الى أعماق لا حدود لها وبدخولي الجامعة توثقت هذه العلاقة ، حيث اشتركت في معارض التصوير بالجامعة ومنها استمر التواصل.

انني أتعامل مع التصوير كأداة لتوثيق انفعالاتي وأحاسيسي التي أصل إليها من خلال غوصي وبحثي للأشياء .. لاظهار ما هو مخفي.. وأسعى من خلال ذلك الى مخاطبة الوجدان وليس لمجرد الاستثارة البصرية... «قد يبدو سهلا أن يضع المرء على الورقة أو القماش ما يراه أمامه لكن تسجيل الانفعالات المدركة يتوقف على حسية الفنان الذاتية لامحالة «انني أؤمن بهذا المفهوم».

إن التصوير الفوتوغرافي هو أحد أشكال التعبير الفنية الخلاقة ويعرف الفن بشكل عام «بأنه عملية وجدانية تنبثق منه الأعمال الفنية التي تبلورها الخبرة والثقافة والاحساس وبعد الرؤية، ويدفعها الى النور من خلال أشكال التعبير المختلفة سواء كان ذلك ومضة ضوء أو كلمة أو لونا على مسطح أو حركة أو سلوكا».

تزامنت بداية التصوير الفوتوغرافي الفعلية مع فترة الاكتشافات العلمية والانعطافات الثقافية والفكرية والفنية التي سادت في القرن التاسع عشر، قال عنه أحد الفنانين التشكيليين الفرنسيين عند اطلاعه على صورة التقطت بالاسلوب الداجيري، وهو أسلوب أحدث ثورة في مجال التصوير آنذاك بالرغم من بساطته «مات فن الرسم اعتبارا من اليوم» هذه العبارة كانت دقيقة الى حد بعيد في ذلك الوقت تجاه التصوير الفوتوغرافي لدرجة أن الكثير من الرسامين تخلوا عن مهنة الرسم واتجهوا الى التصوير الفوتوغرافي الا أنه من فضائل التصوير أن ذلك الخوف دفع الرسامين الى البحث عن أساليب جديدة ابتعادا عن منافسة التصوير، وقد أدى ذلك الى البحث .. بالاضافة الى العوامل الفكرية السائدة آنذاك بالرسامين الى التحرر من محاكاة الواقع الى سموات أرحب من الابداع أي من عالم المحاكاة الى عوالم ما بعد الواقعية، فما عاد النقل الحرفي يتصدر اهتمامات الرسام وهمومه التعبيرية مادامت آلة التصوير كفيلة بنقل أوجه التفاصيل الواقعية البصرية وبذلك انتقل الرسام من رهان الرؤية الى رهان الرؤيا، حيث أصبحت تحركه المخيلة الجامحة والبصيرة الداخلية وبذلك انحسرت رسوم البورتريه الشخصية، الا أن هذا لا يعني بأن الرسام تخلى عن معالجة هذا النوع من الموضوعات الفنية، فالنمط الاستهلاكي في فن البورتريه الذي كان يركز على الحاجة التوثيقية لا الحاجة الفنية الخالصة هو الذي في الانحسار، ففي الوقت الذي كان الناس يتزاحمون على مراسم الفنانين للحصول على صور شخصية لهم لغرض تعليقها على جدران منازلهم أو إرسالها الى الاقارب البعيدين أخذت هذه الأعداد بالانسحاب من مراسم الفنانين الى استوديوهات المصورين الذين شرعوا في تلبية طموحاتهم البسيطة بشكل أدق وأسرع وأرخص، وبذلك انتقل الرسام الى مستوى ابداعي آخر حيث ينتقي شخصياته بنفسه ليتحول البورتريه من موضوع خاص الى موضوع عام وبدلا من أن تستمد قيمة اللوحة من مكانة الشخصية المرسومة أصبحت هذه الأهمية مرهونة بموضوع الصورة ومكانة الرسام وأسلوبه الخاص.



عدسة : محمد مهدي جواد



عدسة : عبد المنعم الحسني

لم يقف التصوير الفوتوغرافي عند ذلك الحد أي النمط الوظيفي، فالتغيرات الجوهرية في مسار الفن التشكيلي والفكري بشكل عام التي أعقبت اكتشاف التصوير الفوتوغرافي المتمثلة في أفكار المجددين من أمثال الفنانين كلود مونيه ومانيه وسيزان والشاعر مالارميه وغيرهم... والتي قادت الى مراحل ما بعد الواقعية كان لها الأثر أيضا على التصوير الفوتوغرافي فتخلى التصوير أيضا عن الوظيفة الاستهلاكية وخرج من الموضوعات الخاصة الى العامة ومن محاكاة الواقع الى آفاق أرحب وبدأ يسير بخط متوازن ضمن التحولات الأسلوبية التي رافقت الفنون التشكيلية حيث أصبحت له مدارسه واتجاهاته الفنية المتعددة وأصبحت العلاقة بين الفوتوغراف والرسم علاقة عضوية تتحرك بدافع التعايش الابداعي لا بدافع التنافس الوظيفي.

إن المتتبع لأعمال المصورين بيل براندت وهنري كارتير برسن وارنست هس وغيرهم من المبدعين الفوتوغرافيين يجد بأن أعمالهم تخاطب صميم الوجدان وتحلق بالمتلقي في عالم من الأحاسيس الجياشة لها اثبتت بأن التصوير الفوتوغرافي قد تجاوز الرؤية الفوتوغرافية للأشياء الى آفاق أرحب من الابداع وأصبح وسيلة تعبيرية رمزية عن

جوهـر الأشياء ، فنجد أن مـا قاله كلـود مونيـه عام ١٨٩٠ «ثمة حـاجة تسوقنـي بحماس مسعور لأسبر أغوار ما أختبره» لا يقتصر على الـرسام وانما يشمل المصوريـن أيضا حيث أنهم مطالبون بسبر الأغـوار المجهولة والبحـث المضني للـوصول الى الحقيقـة.. وهـذه مهمة صعبـة لا تتأتـى بالبـداهة حيث تتطلب الشفافية والكثير مـن المعانـاة، والوعي الشـامل، والمقدرة على اختزال التراكمات البصريـة لذلك بقدر ما يكون الفنـان قريبا من تراثه ومجتمعه ومنغمسا في مسرح الحيـاة، يكون أكثر صدقا ومقدرة على التعبير عن طروحاته.

من ناحية ثانية حتى يستطيـع المتلقي فهم مكونات العمل الفني، أي عمل فني، عليـه أن يكون قد تربـى فنيا على هذا الفهم بحيـث يستطيع أن يتعامل وينسجم مع العمل وهذا بالطبع لا يتـأتى الا بالوعي الفني وتوافر البيئة البصرية التـي يجب أن ترتفع بمستوى الـذائقة مـن خلال التـوجيه الصحيـح في المؤسسة التعليميـة والثقافية والجهات المعنية بالفن، وكذلك تشجيع اقامة المعارض المتميزة والنـاضجة فكريا وابداعيـا، وتوافر بيئة نقـدية واعيـة تفرز الغث مـن السمين ليأخـذ كل مجتهد حجمه الطبيعي.

بالاضافة الى ذلك مـن وجهة نظري أن إحدى أهم الاشكاليـات المتعلقة بالتصـوير على المستـوى العربي بالأخـص هي عدم الـوعي بامكانيـاته كوسيلـة فنية لـلابداع حيـث أن تعدد مجالاتـه اضافـة الى سهولـة استخدامه بسبب التطور التكنولوجي قد ساهم بشكل كبير في التشـويش على مقـدرتـه الابـداعية ، لـذا على المعنيين بالفوتوغراف ازالة هذا اللبس.

وبرجـوعي الى السلطنة بعد التخـرج في الجامعة أقمت معرضا مشتركا مع أحـد الأخوة المصورين عام ١٩٨٨م استقطب هـذا المعرض المهتمين بالتصـوير في السلطنة الذين الحوا على أهمية تكوين جماعة للتصوير وهكذا بـدأ ظهور أول كيان للمصوريـن العمانيين من خلال النـادي الجامعي (آنذاك) واستمـرت الحركة في النمو الى أن تشكلت الجمعية العمانية للفنون التشكيلية عام ١٩٩٣م حيث تم تأسيس ناد للتصويـر وبذلك أخذت حركة التصوير تكبر وتنضج بشكل واضح وبانضمام النادي الى الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي (الفياب) عام ١٩٩٣م انطلق النادي الى آفاق أرحب حيث أمكن للمصورين العمانيين المشاركة والاطلاع والاحتكـاك بالمصورين الآخرين من مختلف دول العالم من خلال المسابقـات والصالونات والبيناليات التي تنظم برعاية الاتحاد الدولي ، وعلى الرغم مـن أننا في بداية الطريق الا أنني أتوقـع مستقبلا زاهـرا للحركـة الفوتـوغرافيـة في السلطنة سيكـون لها حضور ودور ريادي ان شاء الله.

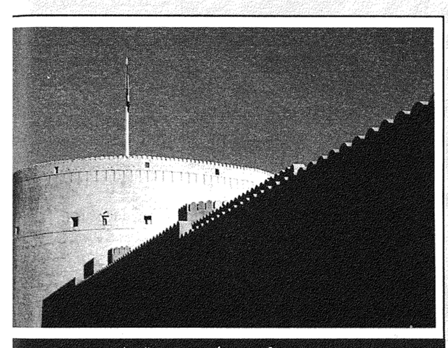
التصوير الفوتوغرافي بين الحلم والواقع:

تجربة عبدالمنعم الحسني يبدأها قائلا:

عندمـا نتحدث عن تجربة السلطنـة في مجال التصوير الفوتـوغرافي نجد أن واقع هذه التجربة ـ وهي وجهة نظر شخصية ـ لا تزال في المهد.

وذلك بـالرغـم من جهود نـادي التصوير بـالجمعية العمانيـة للفنون التشكيلية، ورغم النتائج الطيبة التي يحققهـا النادي في بعض المسابقات وكان آخرها مسابقة الاتحاد الدولي لفـن التصوير الفوتوغرافي (FIAP). أقول، رغم كـل ذلك، أن هـذا الفـن لا يزال في المهـد. وهنـا أنا لا أقـارن فـن التصويـر الفوتـوغرافي في عُمان بأي دولة مـن الدول عربيا أو اجنبيـا، وانما أتحدث عن التصويـر كما أراه كونه اتجاها فكـريا.. مشاعـر صادقة ووجدانـا يشتعل.. مدارس مختلفة.. ابداعا وابتكارا.. تعبيرا وانفعالا.. مناقشات مستمرة.

كل هذه الكلمات تلخـص حلم التصوير الفـوتوغرافي من وجهـة نظري، ولو جئنا الى واقع التصوير الفوتـوغرافي بالسلطنة نجد أن هناك عددا محدودا ممن يمارس هذه الهواية.. (وقصـدت الكلمة الأخيرة ذلك أن الاحتراف لا يزال حلما كذلـك).. وهو المشارك سواء في المسـابقات المحلية أو الدوليـة.. رغم أن هناك مـن يعشقون التصوير ويمارسـونه خلسة.. بعيـدا عن بريق الأنـديـة.. ويظل التساؤل لماذا؟! ولا أدري حقيقة لأي الفئتين أوجه التساؤل؟!



عدسة : بدر بن أحمد بن محمد النعماني

هناك نقطة أخـرى وهي أن أندية التصـوير الفوتوغـرافي موجودة ـ حسب علمي ـــ في مسقط.. مما يعني ابتعـاد أصحاب المناطق الأخـرى عن فعاليات هذا النادي الا إذا تحملوا مشقة المجيء أو أنهم يعملون في مسقط.

ولو تتبعنا مسـار فن التصوير الفـوتوغرافي بالسلطنـة من منتصف الثمانينات الى هـذه الفترة (وحددتها بمنتصـف الثمانينات لاعتقـادي انها بداية تأسيـس مؤسسات للتصوير الفوتوغرافي كـالنادي الثقافي وجمعية الفنـون التشكيلية).. ومـن خـلال متابعتـي للمعـارض التي أقيمـت بين الفترتين ـــ وهي قليلـة ـ نجـد أن هناك تطـورا ملحوظـا في العروضـات

وامكانات المصورين والتقنيات المستخدمة حيث غلب على البدايات الانبهار بالطبيعة والتقليد والمحاكاة.. وهذا ليس خطأ ولكن الخطأ أن نكون مأسورين في هذا النطاق دون محاولة الابداع فيه.. فـ(فان جوخ) على سبيل المثال غلبت على رسوماته الطبيعة ولكن تأمل ذلك التجديد والابداع الذي أضفاه على ملامح هذه الطبيعة. المقصود هنا هو الابداع والخلق من الفنان سواء كان رساما أو مصورا فوتوغرافيا. وجدنا ذلك في بعض الصور من المعارض الأخيرة وهي مرحلة تبشر بالخير رغم السطحية وعدم الاتقان في بعض الأحيان سواء من ناحية التقنية أو عمق الفكرة.

هناك حلم جميل آخر يبشر بمواهب واعدة في هذا المجال وهم طلبة وطالبات جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس.. فمن خلال تجربتي الاشرافية على هذه الجماعة في العام الماضي (٩٦/١٩٩٧) وجدت استعدادا نفسيا كبيرا لممارسة فن التصوير الفوتوغرافي، وهذا أهم وأول مطلب في سلم تكوين الفنان. بالاضافة الى أن تجاربهم كانت جيدة - الى حد ما - سواء في مجال التصوير بالأبيض والأسود أو الملون أو حتى التحميض والطبع وذلك بشهادة عدد من المتخصصين في هذا المجال. ما أريد قوله أن الجامعة بإمكانها أن تكون معملا لتكوين عدد من المصورين الفوتوغرافيين على مستوى السلطنة ليشاركوا اخوانهم في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية. ولكن السؤال المطروح هنا هو امكانية المواصلة بعد التخرج في الجامعة. وأتركه للطلبة والطالبات يجيبون عليه.

الفن التشكيلي بين التصوير الفوتوغرافي والرسم:

المصور سيف الهنائي يسجل تجربته منذ البدايات الأولى، يقول:

بداية أوضح نقطة أجدها هامة عند المقارنة .. حيث إن البعض - وكنت منهم - يقارن خطأ بين التصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي .. في حين أن المقارنة الحقيقية هي بين التصوير الفوتوغرافي والرسم .. ذلك أن هذين الأخيرين - من وجهة نظري - يندرجان تحت لواء الفن التشكيلي.

وهذه هي نقطة البداية والخلاف بين بعض الباحثين والمارسين، فهل نعتبر التصوير الفوتوغرافي جزءا من الفنون التشكيلية كالرسم والنحت بمدارسه المختلفة وأساليبه المتعددة؟!



عدسة : عاتكة بنت أحمد بن خميس الريامي

عدسة : خميس بن أحمد بن علي الريامي

لنرجع الى البداية ..

عندما خرجت الصورة الفوتوغرافية الى الوجود.. صرخ أحد الرسامين «اليوم مات فن الرسم» .. وهذا يعني أن آلة التصوير دخلت منذ البدء منافسا قويا للرسم.. بل إن بعض الرسامين - مثل ليوناردو دافنشي قد ساهم في اكتشاف آلة التصوير. سهلت هذه الآلة السحرية على رسامي الطبيعة في ذلك الحين الكثير من الوقت والجهد. إذ بضغطة على زر الآلة يعطيك المشهد كما هو في الطبيعة. فكان تحديا صارخا لأصحاب المدرسة الطبيعية (naturalism) . وقد يكون اختراع هذه الآلة سببا من أسباب انتقال الرسامين الى مراحل أخرى ومدارس فنية جديدة فيكونون بعيدين عن منافسة آلة التصوير الفوتوغرافي التي كانت لا تملك سوى نقل اللقطة التي أمامها دون تحريف. وربما يؤكد ذلك قول الفنان هنري ماتيس «ان كشف الكاميرا أعفى الفنانين من التورط في نقل الطبيعة».

ولكن لم يمكث فن التصوير — رغم حداثة عهده - أن ساير فن الرسم في كل مدارسه حتى السوريالية (Surrealism) وهي — كما يقول د. محمود البسيوني في كتابه أسرار الفن التشكيلي - أكثر المدارس الفنية عناية بالخيال.

نجد اليوم أن فن التصوير الفوتوغرافي بامكاناته وتقنياته الحديثة يجاري الرسم في التعبير عن الطبيعة الصامتة أو الطبيعة الحية أو التصوير الحر أو التأثيرات الخاصة.

ولو جئنا من جهة أخرى - للمدارس والمذاهب الفنية نجد أن التصوير الفوتوغرافي بعوامل الخط واللون والشكل والمضمون وهي العوامل المشكلة للعمل الفني بشكل عام يستطيع المصور الفوتوغرافي التلاعب بها والسيطرة عليها، ويحدث ما يريد بها من ايقاع واتزان وعمق واتساع وتوافق وتضاد وتباين.. فيضم بذلك صورته الى المدرسة الرومانسية الحالمة أو يرجع بها الى الواقعية أو الكلاسيكية . فضلا عن المدارس الفنية الحديثة كالتأثيرية (الانطباعية) والوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والدادائية والسوريالية.

بل إن بعض هذه المدارس الحديثة قد استفادت سواء من الصور الفوتوغرافية في تنفيذ أعمالها كما يحدث في فن الكولاج. أومن تقنية

التصوير الفوتوغرافي. فلو تأملنا لوحة «فتاة تنزل السلالم» لأحد رواد السوريالية وهو الفنان مارسيل ديشامب نجدها اعتمدت أسلوبا مستعارا من تقنية التصوير الفوتوغرافي والمعروف باللقطات المتعددة.

لكن السؤال الذي يتبادر للأذهان هنا هو هل سيطغى فن التصوير الفوتوغرافي على فن الرسم في المستقبل؟

لا أعتقد ذلك .. لأنني أرى أن المسألة تدرج طبيعي في الفن عموما. لنأخذ الكتابة مثلا توضيحيا. فهل انتهى عصر الكتابة بالقلم بعد اختراع الكتابة بالآلة الكاتبة أو بالحاسب الآلي (computer) .. أو هل تتخيلون يوما اننا سنستغني عن قراءة الكتاب وتطغى عليه القراءة الاليكترونية؟!

أنا لا أتصور ذلك.. وانما سيكون المصور الفوتوغرافي وسيكون بجواره الرسام .. المهم في النهاية الابداع الفني.



عدسة : إبراهيم بن سعيد إبراهيم البوسعيدي

الصور المطلوبة ، واستئجار أجهزة ساعدتني في ذلك خاصة بالتصوير الرياضي.

أعتقد أن العلاقة بين الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي أن الفنان التشكيلي يمارس عمله من خلال الريشة والألوان ليخرج لوحة جميلة ومعبرة.. ولكن المصور الفوتوغرافي فريشته هي الاضاءة وألوانه هي الكاميرا والعدسة التي يستخدمها معا لتخرج لنا أيضا صورة جميلة ومعبرة.

في مجال التصوير الفوتوغرافي يوجد الكثير من المجالات التي يمكن أن يحترف فيها المصور دون غيرها ، تظل الكاميرا واحدة ولكن الشيء الذي تصوره هو الذي يختلف فهناك من يحب مجال الاعلانات فقط وهناك المجال العلمي والطبي والرياضي والتصوير الصامت والتصوير الصناعي والجوي وحتى التصوير الصحفي ، فهؤلاء كلهم مصورون ولكن كل في مجال تخصصه.

كل يوم أتعلم شيئا جديدا

يسجل لنا محمد المعولي تجربته منذ البداية ، قائلا:

بعد الدراسة الثانوية حصلت على بعثة من قبل جامعة السلطان قابوس ودرست كفني عام في مجالات التصوير الفوتوغرافي والفيديو في بريطانيا لمدة سنتين.

وعندما عدت للعمل في الجامعة في مركز تقنيات التعليم، بدأت أمارس عملي كمصور فوتوغرافي ومع الأيام ومع ممارسة العمل أحببت هذه المهنة وهذا الفن، واستفدت كثيرا من عملي مع خبراء في نفس المجال ، وأصبحت كل يوم أتعلم شيئا جديدا وأتمرس أكثر.

وفي عام ١٩٩٢م حصلت على فرصة للذهاب للتصوير في أولمبياد برشلونة حيث اكتسبت الكثير من الخبرة وتعرفت على كثير من المحترفين في مجال التصوير الرياضي، الذين تخصصوا علميا في مجال التصوير الفوتوغرافي ومن هنا جاءت رغبتي أن أكمل دراستي في مجال التصوير الضوئي. وحصلت على بعثة لدراسة الدبلوم العالي في التصوير الضوئي في بريطانيا عدت بعدها كمتخصص فوتوغرافي.

بالنسبة لحلمي.. هناك كثير من الأحلام ولكن أهم حلم لدي كمصور أن تتاح لي الفرصة لكي أعمل مع مصورين محترفين في بريطانيا ـ لندن ـ الذين يعرف عنهم الاحتراف في هذا المجال بصورة كبيرة جدا حيث إنني أعتقد بأنني سأستفيد بصورة عملية وفي مجالي بالدرجة التي أريدها.

ومن الصعوبات التي واجهتني عندما كنت في برشلونة لم تكن لدي خلفية كبيرة في التصوير الرياضي حيث إنني كنت أحيانا أحمل أجهزة لا تساعدني في الحصول على الصور المطلوبة، ولكن مع وجودي هناك ومشاهدتي للمصورين المحترفين وسؤالي إياهم عن الأجهزة المستخدمة أعانوني في الحصول على الكثير من الأفكار التي ساعدتني في الحصول على

الاحتراف التصويري

أن تكون مصورا محترفا لا يعني أن تعرف كيف تمسك الكاميرا وتأخذ لقطة جميلة فقط. المصور المحترف هو الذي يعرف أو يحاول أن يعرف كل شيء عن الكاميرا والفيلم والاضاءة وكل ما هو مطلوب، وهو يصور ثم بعد ذلك يعرف كيف يظهّر ويحمّض الفيلم بنفسه وبالطريقة التي يريدها وباستخدام الكيماويات الصحيحة ثم يطبع هذه الصور، ويستطيع أثناء الطباعة تعديل أية أشياء أو أخطاء خارج التحكم أثناء التصوير الذي يعرف القيام بجميع هذه المراحل المختلفة من تصوير وتحميض وطباعة هو المصور المحترف والذي يبدع في الصور ويتلاعب بها خاصة أثناء الطباعة لتخرج الصورة حقيقة معبرة عما يريده فها هو المصور المحترف.

عملي في الجامعة كمصور فوتوغرافي يكمل هوايتي ويكونان خطا واحدا فهما وجهان لعملة واحدة، أن أعمل كمصور فوتوغرافي وأن أهوى هذا العمل يعني أن أستفيد من عملي من أجل هوايتي وأيضا الاستفادة أثناء ممارسة هذه الهواية من أجل العمل فكل منهما يكمل الآخر ويومي كله يصبح تصويرا في تصوير لأن العمل نفسه هو الهواية!!

والمصور المحترف لابد له من أن يشارك في المعارض الدولية الخاصة للتصوير الفوتوغرافي وأن يكون له حضور في الندوات والمحاضرات وأن يكون مطلعا على الكتب وأيضا على كل ما يستحدث في هذا المجال سواء في المجلات أو الدوريات التي تصدر بصفة شهرية أو سنوية وأن يمارس التصوير بصفة دائمة، ويطلع على كل ما هو جديد وحديث سواء على الكاميرات الجديدة أو الأفلام والأحماض وكل ما له علاقة بهذا المجال.



لقاءات





الشعر والإمكان

ترجمة : سامح فكري★

**** كثيرا ما شغلني هذا السؤال الخاص بالتأثير المتبادل بين الشعر والفلسفة، ولذا فسؤالي/ أسئلتي هي : ما التأثير الذي يمكن أن يحدثه كل منهما في الآخر؟ ما الذي يمكن أن يفيده كل منهما من الآخر؟ والى أي مدى يذهب كل منهما في اتجاه نقيض للآخر؟***

- ريكور : الأمر الأول الذي أود التأكيد عليه هنا هو أن الشعر يناط به حيازة أبعاد اللغة والحفاظ على عمقها واتساعها ورحابتها ذلك أن الخطر الأول المحدق بثقافتنا الحالية يكمن في قصر اللغة على التواصل في أدنى مستوياته أو مجرد تعيين الأشياء والأشخاص . وهنا تصبح اللغة أداتية فقط، هذه النظرة الأداتية للغة هي أخطر ما يمكن أن يواجه ثقافتنا ، ذلك أن النموذج الوحيد للغة الذي نملكه الآن هو لغة العلم والتكنولوجيا.

واليوم تنشغل الفلسفة في أحد اتجاهاتها بهذا النوع من الاستخدام اللغوي، وأحسب أن إحدى المهام التي يجب على الفلسفة أن تشغل نفسها بها هي الحفاظ على الاستخدامات المتباينة للغة، والمسافة القائمة بين هذه الاستخدامات التي تتراوح في تنوعها بين لغة العلم مرورا باللغة السياسية واللغة العلمية، واللغة العادية انتهاء بلغة الشعر. هذا على اعتبار أن اللغة العادية ordinary language تتوسط لغة الشعر من جهة واللغة العلمية من جهة أخرى.

**** إن اللغة العادية هنا تتسم بقدر من الابداع على النقيض من اللغة العلمية التي تعد أحادية الصوت، ولعل الشعر أيضا أكثر ثراء فيما يتعلق بخاصية الابداع اللغوي تلك.***

- ريكور : نعم، نعم. إن كل أشكال اللغة تعتمد بشكل أساسي على هذه الخاصية المميزة للغات الطبيعية ، واتحدث هنا عن اللغات الطبيعية في مقابل اللغات الاصطناعية التي يتم بناؤها للاستخدام الخاص في مجالات الحاسوب والسيبرنطيقا، أي تلك اللغات التي قد توطنت في الثقافة ويتم استخدامها والتحدث بها وسط التجمعات البشرية.

ملمح أساسي من ملامح تلك اللغة هو تعدد الدلالة polysemy أي أن الكلمة الواحدة يقابلها أكثر من معنى، أي أنه العلاقة بين الكلمة والمعنى ليست علاقت أحادية، وهو ما يعد مصدرا لسوء الفهم، ولكنه في الوقت ذاته يشكل مصدرا لاثراء اللغة، ذلك أنه يتسنى للمرء في هذه الحالة أن يتلاعب بمدى كامل من المعاني المرتبط بكلمة واحدة.

ويمكن القول أن اللغة العلمية تسعى الى اختزال هذه التعددية في الدلالة بقدر الامكان، أي تحويل هذه التعددية الصوتية الى أحادية صوتية، بمعنى أن يقابل الكلمة الواحدة دلالة واحدة. وعلى النقيض من ذلك فإن مهمة الشعر هي شحذ الكلمات لانتاج أكبر قدر من الدلالات ، ومن ثم فالشعر لا يسعى الى تجاهل هذه التعددية الصوتية أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى الى الاحتفاء بها وإبراز دلالتها وشحذ طاقتها وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقتها على الادلال.

**** هل يسبغ ذلك على الشعر صفة التمرد والمقاومة؟***

- ريكور : بالتأكيد ، وذلك على اعتبار أن قصر اللغة على هذا الاستعمال النفعي والوظيفي يستدعي مقاومة شديدة، وهي التي يضطلع بها الشعر بهذا المعنى.. وأحسب أن نيتشة هو الذي أشار الى

★ باحث ومترجم من مصر.

خطورة هـذا الاختزال الذي يسـود الاستخدام اللغوي، بـل ويسود الكـلام العادي حيـث تختـزل اللغـة في كلمات معدودة، وتجرد مـن شذاها الشعري الذي تفوح به الكلمات.

وواقع الأمر أن اختـزال اللغة في أداء وظيفة واحدة، وأداء معنـى واحد يبدأ من مستـوى اللغة العادية، ولكنـه يتزايد ليصل الى أعلى درجـة له عند مستـوى اللغة العلمية، وهـذا يقودنـا بالضرورة الى الاجابـة عن تساؤلك ذلك أن الشعر متمرد على هـذا الاستخدام النفعي للغة، والذي يسيء التعامل مع إمكاناتها وطاقاتها.

*** هل تعتقد أن الناس يخشون الشعر أو يقـاومونه لما يختص به من تمرد؟**

– ريكور: نعم إنهم يقاومون لأسبـاب مختلفة: بعضها جيد وبعضها الآخـر سيـيء، أمـا السيـيء منها فيتركـز في أنهم لا يعـون مـاهيـة الاستخدام الشعري للغة، والذي يبـدو لهم مجرد استخدام للغة في حد ذاته.. ولكن يلاحظ أن الشعر الحديث أصبح صعبا للغاية ومرجع ذلك أنه أصبـح لزاما عليه منـاهضة كافـة أشكال تسطيح اللغة، ومـن ثم الحفر في اللغـة حتى أعماق سحيقة بغرض تجديـدها. لذا فـإن الشعر الحديث كان لابـد أن يكون صعبا على نحو جزئي، وذلـك أن التزامه في الغالـب هو إعادة تخليق التراكيـب اللغوية، بل وإعـادة تخليق الكلمات أحيـانا، وذلـك لاعـادة الكلمات الى أصـولها الدلاليـة الأولى أو لخلـق سلسلة من الدلالات التخيلية.

وهذا الذي يفعله الشعر يساعد الفيلسوف، ذلك أن الفلسفة فضلا عن اهتمامهـا بصيـاغة خطـاب حـول اللغـة العلمية إلا أنها تهتـم أيضـا بالكشف عن أغوار اللغة، والتوسل بها للتعبير عن العلاقة بين الانسان والعالم، والانسان وذاته، والانسان والآخـر.. لذا فالفيلسوف أيضا في حاجة الى كلمات اللغة.

وهنا أستعير ما قـاله هايدجـر إذ ذكر أن العلاقات السـابقة تفتقر الى الكلمات التي يمكن أن تعبر عنها، إن الشاعر هو المنوط به إنقاذ كلمات اللغة بل وتـوسيع تخوم دلالاتها وبهذا المعنى فإن الفيلسـوف يتكيء على قدرة الشعـر على زيادة وتكثير طـاقة المعنـى التي تنطـوي عليها لغتنا.

*** ولكنـك المحت الى أن النـاس قد يكـونـون محقين في مقاومتهـم للشعر.**

– ريكـور: يمكنني أن أتفهـم الأسباب التـي يتكئـون عليها، ذلـك أن القراءة - في تصـوري - هي عقد ليس بمقـدور القاريء تغييره الى عقد جديد، فإذا كانت الكلمات، والتراكيـب، ونسق الفكر بعيدا عن متناول القاريء فـإنه في هذه الحالة يصـاب بالاحباط ويقصر عـن العبور الى المعنى الذي يريده المؤلف، ولا يتمخض الموقف التواصلي في هذه الحالة إلا عن سوء فهم يسأل عنه طرفا التواصل.

*** الموقف هنا - كما صورته - هـو موقف بائس لكلا الطرفين، ذلك أن الشاعر في مناهضته لتلك اللغـة أحادية الصوت عليه أن يحفر في تربتها ويصل الى أغوارها بشكل أكبر، وفي الوقت ذاتـه - وأمام هذه المحـاولات من جـانب الشـاعر - يزداد القـاريء إحساسـا بالاحباط.**

– ريكور: إن إحباط القاريء هنا مرجعه عدم قدرته على زيادة طاقات لغته، فـإن جاز لنا أن نقـول إن لغة القاريء قـد تقلصت فإنـه في هذه الحالة لا يستطيع أن يمتد بلغته ليصل الى تلـك النقطة التي وصلت إليها لغة الشاعـر، والفكرة هنا تشبه صـورة شخصين يحاول كل منهما أن يمد يده ليصافح يد الآخر ولكنه لا يستطيع.

*** هل تـذهب في كلامك الى أن الكـاتب والقاريء سيفترقـان في نهاية المطاف وينتهجان دربين مختلفين خصوصـا فيما يتعلق بالشعر؟ وما الذي يمكن أن يستعيد العـلاقة بينهما على نحو مختلف، وذلك إذا ما أخـذنا في اعتبـارنا مـا ذكرتـه عن ضرورة وجـود الشعر لما يضطلع به من إثراء لتعددية الدلالة واللغة ككل؟**

– ريكور: لعل الشعر في حد ذاته ينطـوي في داخله على شكل من أشكال الصراع المرتبـط بمحاولـة تـوصيل التعبير المنـاسـب وهـو ما يكـون بالضرورة على حساب التجـربة الانسانية المطمـورة تحت ركام الحياة العاديـة. وعلى جانـب آخر نجـد محاولات أخرى مـن جانـب الشاعـر للكشف عن التجربة/التجارب الانسانية التي تطمسها تلك اللغة العملية النفعية.

وهكذا أرى الشعـر اليوم مشـدودا بين حاجتين أسـاسيتين، فهو مـن ناحيـة يسعى الى إعـادة تخليق صيغ تعبيريـة تجسد تجارب انسانية تمثل جوهر الحياة الانسانيـة وذلك من قبيل الحياة والموت، الإحساس بالذنب، والحب وما الى ذلك.

ولكن من جهـة أخرى فإنه حـالما يبدأ الشعر بإحـداث قطيعة بين اللغة والأشياء تصبح اللغة وحدها هي مـوضوعه،، وهكذا يجد الشعر نفسه - كما أسلفـت - مشـدودا بين هاتين الحاجتين الأسـاسيتين: استعادة تجربة انسانية مفقودة ومطمورة تحت ركام الحياة العادية، أو السعي نحو الكشف عن إمكانيات أخرى للغة لا علاقة لها بالتجربة الانسانية، وهنا تصبح مهمة القاريء شديـدة الوطء لأنه يجد نفسه مضطرا ليس فقط لمقـاومة محدودية لغته وتقلصهـا وإنما يضطر أيضا الى مقـاومة قناعته الخاصة بـأن وظيفة اللغة هي استدعاء واستحضـار كل ما هو مشترك بين الشاعر والقاريء.

*** أحسب أن كل مـا كتبته وما عبرت عنه لتـوك ينطوي على أهمية كبيرة بالنسبـة للقضية التي نحن بصـددها، ولا أعتقد أن أيـا من الاتجاهين اللذين ينزع إليهما الشعر - حسب وصفك - يمكن الجزم بصحته أو خطئـه، ولكني أرى أن أيـا من هـذين الاتجاهين يمكـن التاكيد عليه بشكل أكبر من الاتجاه الآخر، وذلك في وقت معين.**

– ريكور: بعيدا عن القول بصحة أي من هذين الاتجاهين وخطأ الآخر، أود القول بـأن هذا الاستقطـاب بينهما هو الـذي يشكل الشعـر،، فمن نـاحية على الشعـر أن يستنطق مستـويات التجـربة الانسـانية التـي تعرضـت للنقد، ومـن ناحيـة أخرى عليـه تحرير اللغـة من عـلاقتها بالأشيـاء والواقع، وهـو ما يـؤدي بدوره الى زيادة الفجـوة بين العلم والأشياء، وهكذا يجد الشعر نفسه مشدودا بين اتجاهين.

*** لعل ذلك يشكل جدلا ضروريا.**

– ريكور: نعم، إذا قلنـا على سبيل المثال أن الشعر الـرومانسي في القرن التاسع عشر أعطى الأولـوية لمسألة التعبير عن المشاعـر الانسانية، ولا أقصد هنا مجرد المشاعر العادية، ولكـن تلك المشاعر المرهفة والخاصة التي تتجسد فقط من خلال إعادة تخليق اللغة باعتبارها شعرا.

ولكنك بعـد ذلك أي في نهايـة القرن التاسـع عشر، وبعد مـالارميه تجد نوعا من التجـريب في اللغة مع الاهمال التام للتجربـة الانسانية، أي أن

اللغة هنا تصبح هدفا في حد ذاتها، والمسؤولية هنا تقع حتما على عاتق الشاعر الذي يسعى الى اعتاق اللغة وتحريرها من أغلال الأشياء والواقع، إلا أن ما يمنح للشعر كينونته ـ حسب ظني ـ هو الحفاظ على هذا الجدل القائم بين الوظيفة التعبيرية للغة، والوظيفة التجريبية لها.

***** ***هل يمكن للفلسفة في هذا الاطار أن تجور على الشعر ـ ربما على نحو مؤذ للشعر ذاته؟***

وهنا أشير الى البنيوية التي وان كانت تفتقر الى كامل سطوتها في هذه اللحظة فإن حضورها قائم ذلك انني أظن أن البنيوية قد أثرت على تصور الكتاب عن أنفسهم. إذ تدفعهم الى التركيز على أحد طرفي العلاقة الجدلية التي تتحدث عنها، أي التركيز على السمات غير الاحالية non-referential للأدب ، أو السمات التي تقوم على الاحالة الذاتية self-referential وذلك على حساب السمات الاحالية.

– ريكور : نعم، نعم . هذه المشكلة علينا النظر فيها ، عندما يقول بعض النقاد إن اللغة في الشعر ليست إحالية فإن نظرتهم لما هو إحالي وما هو غير إحالي قد تكون ضيقة للغاية، فالاحالي ـ كما قد يتصورون ـ يرتبط بالأشياء الحياتية ، أو بكل ما هو متعلق بالتفكير العلمي.

ويترتب على هذا الزعم تعزيز مفهوم خاطيء مفاده أن الواقع هو فقط ما يمكن ملامسته ، ولكن إذا حدسنا بأن هناك مستوى آخر للواقع لا يمكن إلا للشعر فقط أن يصله ويعبر عنه ، عندها تصبح مسألة تعطيل الاحالة suspension of referentiality خطوة أولى واجبة نتمكن من خلالها من قطع الصلة بيننا وبين الأشياء العادية حتى نتمكن ـ والفضل هنا يرجع الى فكرة تحرير اللغة ـــ من إعادة توجيه الاحالة referentiality والدفع بها في اتجاه أشكال أخرى للتجربة أكثر عمقا وتجذرا.

***** ***ينطبق ذلك على الراوي ،فالراوي عندما يقص قصته يحقق هذه المعادلة الصغيرة التي تصبح قصته بموجبها حقيقية وغير حقيقية في الوقت ذاته. إن الكيفية الخاصة التي يعمل من خلالها الشعر والأدب على تعطيل مسألة الاحالة لا تعني انتفاء الاحالة.***

– ريكور : نعم أنت محق في طرح مسألة الحكي، ولا أدري إن كنت ستتفق معي أم لا فيما سأقوله، إنني لا أنظر الى الشعر فقط باعتباره صيغا لغوية موزونة ومقفاة، ولكني انظر اليه من خلال إطار أشمل باعتباره قصا غنائيا، ومن ناحية أخرى أيضا فإن التخييل السردي هو شعر في حد ذاته بمعنى أن الحبكة الخاصة بأية حكاية ليست إلا ابداعا لخيال خلاق يطرح عالما خاصا به ، فالقصص ـ بهذا المعنى ـ لا تقل شاعرية عن الكتابة المنظومة.

***** ***حسنا ـــ لقد بدا عدد من الشعراء المعاصرين يستشعرون أن عنصر السرد قد ضاع على مدار العشر أو العشرين سنة الأخيرة، وأنا أعلم أن الكثيرين من هؤلاء بدأوا يسعون نحو استعادة هذا العنصر للشعر المعاصر ، فقد أصبحت هناك حالة من حالات الضجر إزاء النبرة الغنائية الصرفة.***

ولكني مهتم بمصطلح استخدمته أنت الآن في حديثك عن القصة، ألا وهو مصطلح العالم world ، والذي يعد على درجة كبيرة من الاهمية في كتاباتك ، فأنت عندما تقول إن العمل الفني يطرح عالما projects a world فإنك تتفادى التصور الرومانسي المتعلق بالتواصل بين الذوات intersubjective، وعندما تقول إن العمل الفني أو القصيدة تطرح عالما، فأنت لا تعني «العالم» بالمعنى الكوزمولوجي وإنما بالمعنى الانطولوجي.

– ريكور : نعم، فأنا استخدم كلمة العالم بالمعنيين العادي والفلسفي ، فعلى سبيل المثال عندما نقول في الفرنسية إن طفلا ولد نقول il vient au monde أي «أتى الى العالم».

كذلك فإننا نتحدث عن عالم اليونان ، وعالم الرومان، وهنا فإننا نتحدث عن أفق الاحتمالات والامكانات التي تشكل بيئة ما يعيش فيها أناس معينون .. ويمكن السكنى فيها، ويعجبني جدا ذلك المفهوم الذي طرحه هايدجر والذي يربط فيه بين هذه المصطلحات الثلاثة : البناء constructing والسكنى dwelling، والتفكير thinking ، فالعالم ـ بهذا المعنى ـ هو حيث نسكن . أيضا فإن مفهوم العالم ينطوي على مفهوم الأفق horizon، أي ذلك الشيء الذي كلما اقتربنا منه ظل بعيدا عن حوزتنا ، ومن ثم تبقى طاقته دائما عصية على الاستنفاد، فكل تجربة يطرحها لنا هذا العالم تنطوي على شيء ما هناك ، ولكن هذا الشيء يبقى مجرد إمكان potentialوكل الامكانات التي تنطوي عليها تجاربنا تشكل ما يسمى بالعالم.

***** ***إذن فالعمل الفني يعد مخايلا بمعنى انه يطرح عالما لا تدخل آفاقه حيز التحديد. هل هذا هو ما تعنيه؟***

– ريكور : نعم .. وأحسب أن الفيلسوف الالماني قد عبر عن ذلك أفضل تعبير عندما قال إننا لا نحاول فقط فهم ما تحويه القصيدة ، وإنما نحاول أيضا الامساك بهذا العالم الذي تنتمي إليه ، أو الذي تطرحه ، كما أنه يتحدث أيضا عن النقطة التي تتداخل عندها الآفاق.

***** ***أنت تتحدث عن جادامر؟***

– ريكور : نعم الاشارة هنا الى جادامر الذي أشار الى أن أفقين قد يتداخلان عند حدود تجربتنا.

***** ***أنت تشير الآن الى أفق المؤلف والقاريء.***

– ريكور : إننا نحمل بداخلنا عالما، كما أننا نسكن عالما وبالامكان أن يحدث هناك نوع من التراكب superimposition بين حدود هذين العالمين.

***** ***أليس هناك إشكال ما فيما يتعلق بمسألة تداخل الآفاق؟ فلنأخذ مثالا لقاريء هاديء يحب شعر ريلكة، إن هذا القاريء يلج الى عالم ريلكه ويسكنه، ويختبره كنوع من اللعب play ، ولكن هذا اللعب ينتهي على أعتاب العمل الفني، أعتقد أنه توجد مشكلة هنا، فالأمر يتطلب حسن النية، ولكنك لا تشير الى ذلك بشكل محدد.***

– ريكور : حسن النية من جانب من؟

***** ***من جانب القاريء بكلمات أخرى أين ينتهي هذا اللعب؟ قد ينتهي هذا اللعب عندما تخرج من عالم العمل الفني، ومن ثم فهو لا يؤثر فيك. وهذا بدوره يستدعي مسألة الكيفية التي يؤثر بها عالم العمل الفني في عالمك.***

– ريكور : إن هذا العالم يؤثر في طاقة استيعابنا بحيث نرى أشياء تفوتنا رؤيتها في حياتنا العادية يقول بروست في الزمن المستعاد إن القاريء يقرأ نفسه عند قراءته لكتاب ما ، لذا فإنني ـ في واقع الحال ـ أقرأ نفسي في ضوء العمل الفني.

يرتبط ذلك بقناعتي الشخصية بأن «الأنا» ego الخاصة بي ليست

«أنا» مكتملة ، ومن ثم فإن ما أدعوه ذاتي self، ليس في الحقيقة سوى تلميذ في مدرسة الأعمال الفنية والأدبية التي قرأتها وأحببتها وتمثلتها ولذا فإن الذات تمثل نوعا من الرصيد أو الكنز الذي يحوي كل هذه التجارب.

لا توجد «أنا» سالفة التجهيز قبل عملية القراءة إن فعل القراءة يخلق «أنا» جديدة. وأحسب أنني قلت في إحدى كتاباتي إنني عندما أقرأ فإنني أخلع الأنا التي أحوزها لأتلقى عوضا عنها ذاتا جديدة من خلال فعل القراءة.

**** يبدو لي أن تصوراتك عن القراءة والشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بتصوراتك الدينية، ولذلك عندما نتحدث عن القوة الرؤيوية التي يحوزها نص ما وذلك في اللحظة التي يتكشف فيها عن الممكن. ألا يرتبط ذلك بشكل وثيق بمفهومك عن الأخرويات eschatology والرجاء الذي يحمله المستقبل؟***

– ريكور : أود هنا أن أعلق على ملاحظتك الأولى فيما يتعلق بكون لغتي تتوسل باللغة الدينية، فأنا أنظر الى اللغة الدينية باعتبارها نوعا من اللغة الشعرية، ولذلك فأنا لا استلهم اللغة الدينية، وإنما استلهم ما هو شعري فيها أي تلك الطاقة القادرة على خلق حياة جديدة ، واستكناه جوانب وامكانات في الواقع.

ويمكنك أن تسمي ذلك بالأخرويات، إن كنت تقصد «أفق عالم آخر»، أو الوعد بحياة جديدة، ولعل ذلك يكمن على نحو ما في العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية، فالشعر يعيد الكشف عن إمكانات اللغة حيث إن هذه اللغة قد تقلصت وظيفتها التي أصبحت نفعية في الأساس في علاقتها بالواقع الآني.

**** هل تعتقد انه من الضروري أو المجدي أن نفرق بين الشعر والخبرة الدينية؟ وانا اعلم انك معجب بـ «ريلكة» — هل هناك ضرورة للممايزة بين شاعر عظيم مثل ريلكة والخبرة الدينية بهذا المعنى؟ ذلك لأنك كثيرا ما تستخدم لغة هايدجر وتتحدث عن الكلمة باعتبارها منحة او هبة ، وهو ما يوحي ببعد ديني قوي.***

– ريكور : نعم، ولكنني أتحدث عن الدين هنا بالمعنى غير المذهبي. ولابد من القول هنا إن ما يميز بين الشعر والخبرة الدينية أن الشعر يفتح آفاقا أرى من خلالها العالم ، وذلك انطلاقا من فكرة اللعب play . بمعنى أنني غير ملتزم ، فليس علي سوى أن أطلق العنان لخيالي.

أما الخبرة الدينية ـ بكافة أشكالها المذهبية ـ فهي تنطوي على عناصر ثلاثة على الأقل تتنافى مع روح الشعر، وأول هذه العناصر الالتزام commitment ، وثانيهما الانتماء الى جماعة معينة ، أما ثالثها فهو محاولة ربط هذا الالتزام وذلك الانتماء بموقف اجتماعي وأخلاقي وسياسي معين.

أما الشعر فهو ليس إلا play ، ذلك أنني كقاريء للشعر لا أتحمل عبء اتخاذ قرار ما يسمى في التقليد المسيحي بالتحول أو الهداية conversion . فالشعر ليس مطالبا بفعل ذلك، وإن كان هناك تحول يحدث من مدى فقير ومجدب للغة الى مدى آخر ثري وخصب مع عدم اتخاذ أي قرار أو موقف. ومن ثم فإن عنصر الالتزام الذي نجده في الخبرة الدينية يختلف عن اللعب الخالص pure play في الخيال وبالخيال الذي نجده في الشعر.

وهنا أجد نفسي ملزما بالابقاء على العلاقة القوية بين الشعر والخبرة الدينية من ناحية ، كما أجد نفسي ملزما بإبراز الاختلاف البين بينهما من ناحية أخرى، وذلك أنني لا أود أن أجعل كل شيء شعريا في الدين، كما لا أود أن أجعل كل شيء دينيا في الشعر — فأنا أرغب في الابقاء على الجدل بينهما. وهذا مثال آخر على الرحابة التي تتسم بها اللغة في استخداماتها المختلفة، فاللغة الدينية تعد لغة شعرية من جانب ولا تعد كذلك من جانب آخر ، وذلك بالمعنى الذي يعد به الحكي - story telling شعرا غنائيا ولا يعد كذلك في الوقت ذاته، وهو ذات المعنى الذي يجعل اللغة العادية لغة شعرية ولا يجعلها كذلك في الوقت ذاته. وهنا نجد أن استخدامات اللغة تتداخل وتتغالق وفي الوقت ذاته تتباين بشكل حاد. وهنا تبرز إحدى وظائف ما أسميه بفلسفة التأويل التي لابد وأن تكون واعية بالاستقطاب الحاد بين الاستخدامات اللغوية، وفي الوقت ذاته التداخلات الحادثة بين هذه الاستخدامات.

**** أود أن أسالك أيضا عن كتابك الذي يحمل عنوان «شعرية الإرادة» The poetic of the will . هل لهذا الكتاب علاقة ما بالشعر، أما أنك تستخدم الكلمة هنا على نحو مجازي؟***

– ريكور : لا هذا ولا ذاك ، إن ما أفكر فيه هو استخدام أرسطو لكلمة poetics في كتابه الشهير، وذلك الاستخدام يعود بنا الى المعنى اليوناني "poesis" وهو إعادة الخلق re-creation ، وهذا يعود بنا الى ما ذكرته عن أن مفهوم إعادة الخلق pesis أكثر رحابة من مفهوم الشعر poetry بمعنى النظم، ولعل هذا ما جعلني أدرج القص ضمن أشكال الشعرية poetics، فالقص يشحذ طاقة خيالنا المنتج، ذلك الخيال الذي يعمل طبقا لقواعد معينة ، ولكنه في الوقت ذاته خيال خلاق، إنه يخلق القواعد ويقوضها في ذات الوقت.

ومن ثم يمكن القول إنه يوجد شيء مشترك بين كافة أشكال الشعرية بدءا من فنون السرد حتى الشعر الغنائي.

**** في كتابك الذي يحمل عنوان الهرمنيوطيقا والعلوم الانسانية Hermeneutics and the human sciences تتحدث عن التاريخ أيضا باعتباره نصا ابداعيا ـ فهل تحدثنا عن ذلك؟***

– ريكور : نعم، هناك بعض الفلاسفة الذين يميلون الى النظر الى التاريخ باعتباره شكلا من أشكال الشعرية ، ومنهم على سبيل المثال هايدن وايت Hayden White الذي أكن إعجابا كبيرا لأعماله. إن الكيفية التي يصوغ بها المؤرخ حبكة أحداث الماضي لا تقل ابداعا عن صياغة الكاتب المسرحي لحبكة مسرحيته. إن كلا منهما يحاول أن يخلق دلالة من خلال الأحداث المتعددة التي يحاول الجمع بينها وفي كل واحدة، ومحاولة فهم الأحداث والجمع بينها هو عماد فعل التشكيل configuration لذا فإن فعل التشكيل ذلك له خاصية الخيال الخلاق سواء تم ذلك في القص أو كتابة التاريخ.

**** إذن فانت تسبغ على العلوم الانسانية جميعها خاصية الخيال الخلاق.***

– ريكور : في مطلع هذا القرن كانت هناك بديهية ما سلمت بوجود فجوة كبيرة بين ما يسمى بالعلوم الطبيعية أي تلك العلوم التي تخضع للحقائق وتستخلص القوانين من هذه الحقائق وبين العلوم الانسانية أو Geisteswissenschaften حسب تسمية الألمان،

الفجوة هنا قائمة بين الحقائق والقوانين كما نجدها في العلوم الطبيعية والعلامات والتأويلات كما نجدها في العلوم الانسانية. ويرى الآن فلاسفة نظرية المعرفة epistemologists أن هذه القسمة هي محض وهم اختلقه الأدباء الذين لا يعون طبيعة العلم أو بالأحرى يجلونه على نحو خاطيء ويرى هؤلاء أن العلم أيضا ينطوي على فعل تأويل. إن مهمة العلماء - على حد قول ستيفن تولمن Stephen Toulmin لا تختلف كثيرا عن مهمة الشعراء فالعلماء ينظمون المجالات المختلفة للمعرفة، ويطرحون تشكيلات configurations لهذه المجالات.

***** يذكرني ذلك بالقسم السابع من كتابك قانون الاستعارة The Rule of Metaphor . في هذا القسم الهام من الكتاب تضع نماذج ماكس بلاك Max Black ومجازاته جنبا الى جنب مع أرسطو . ويبدو انه من المجدي في هذه المرحلة من حوارنا أن نعقد المقارنة بين الشعر والعلم.**

إننا نميل لأن ننظر الى العلم باعتباره مشروعا مختلفا عن المشروع الشعري في حين أن النماذج models التي يتبناها العلماء لا تختلف كثيرا باعتبارها صيغة لغوية ، والشاعر - كما تقول انت - هو أيضا باحث investigator على نحو ما.

- ريكور : إن نقطة الالتقاء بين منطق الاكتشاف logic of discovery على حد تعبير كارل بوبر Karl Popper والمشروع الشعري هي أن ذلك الاكتشاف المنطقي هو فعل من أفعال الخيال الذي يسعى الى رؤية مركبات جديدة، ومن ثم يسعى الى تقويض بنية قديمة وإتاحة الفرصة لظهور بنية جديدة، إلا أنه توجد ثلاثة معايير على الأقل تحكم العمل العلمي، والتي تختلف في طبيعتها عن تلك التي تحكم العمل الشعري. أول هذه المعايير - والذي يطرحه بوبر أيضا - هو قابلية العمل للدحض falsification فالفرضية العلمية - حسبما يذكر بوبر - تكتسب دلالتها كفرضية علمية انطوت على الاجراءات التي تؤدي الى دحضها . أما الأمر الثاني الذي يحكم العمل العلمي هو أن العالم يسعى لأن يحظى باعتراف زملائه بفرضيته، وهو ما يعرف بمسألة الاجماع التي لا تجد مكانا لها في الشعر فليس من الضروري أن يشارك أحد الشاعر في رؤيته للعالم. لذا فإننا نجد ما يسمى بالجماعة العلمية scientific community التي ليس لها مقابل في عالم الشعر.

***** هل يعني ذلك انه لا يوجد ما يسمى بالجماعة الشعرية poetic community بالمعنى ذاته؟**

- ريكور : نعم ، فهذا جزء من الموقف الدرامي الذي يجد الشاعر نفسه فيه ، فالشاعر دائما وحده في لحظات خلقه وإعادة خلقه للعالم. أما المعيار الثالث الذي يحكم الكشف العلمي فهو أن كل كشف يجب أن يتسق مع مجمل الانجاز العلمي السابق، وذلك حتى تجيء اللحظة التي يحدث فيها أحد هذه الكشوف قطيعة rupture مع هذا الانجاز السابق - وذلك على النحو الذي يشير اليه كون Kuhn - وهنا يجب تغيير النموذج المعرفي paradigm . على النقيض من ذلك لا يوجد نظام شعري poetical system يمكن القول إن كل شاعر يسهم في بنائه ويضيف إليه. إن فكرة وجود نظام ما من الحقائق تتنافى تماما مع الشعر.

الأمر ذاته ينطبق على الأعمال القصصية فلا يمكن القول إن كل رواية جديدة تنضاف الى سلسلة الروايات السابقة عليها على نحو يشكل نظاما من الأعمال القصصية.

***** لا أتفق معك في ذلك، ويذكرني ذلك بنقطة أردت أن أسألك عنها، وهي الكيفية التي تتناول بها مسألة عالم العالم الفني، ففي موضع واحد من كتابك الهرمنيوطيقا والعلوم الانسانية تتحدث عن العوالم التي تؤثر في بعضها البعض، وهو ما يوحي لي بفكرة التراث tradition . وخلاف هذا الموضع الواحد فأنت تكاد تتحدث في كل الكتاب عن العالم الماثل لكل عمل فني وهو ما يتسق مع ما ذكرته لتوك.**

وأود أن أسألك هنا عن مفهوم ت.س اليوت عن التراث باعتباره نوعا من المجال field، ولعله أخذ هذه الفكرة عن العلوم ، يعتقد إليوت أن كل عمل مفرد يعدل كل العلاقات التي تشكل هذا المجال على نحو دقيق ومحكم.

- ريكور : نعم ، ولكن مرة أخرى لا يجب أن ننخدع بتلك القسمة التبسيطية بين العلم من ناحية، والفن والشعر من ناحية أخرى.. تلك القسمة التي ترى أن العالم عبارة عن نظام من الحقائق على كل عالم أن يضيف إليه بينما في مجال الشعر ينتهج كل شاعر طريقا وحده. وزيف هذه القسمة يعني أن العلم قد يكون أقل اتساقا مما تتصور، إذ يتحدث البعض الآن عن تمزق العلم science in rags . من ناحية أخرى فإن الأمر المؤكد هو أن الشاعر - أي شاعر - لا يبدأ من نقطة الصفر حتى وإن كان يقوض القواعد والأسس، وهذا ما يجعل علاقة الشاعر بالتراث تنطوي على مفارقة.

لعل الصعوبة الكامنة في مفهوم التراث مرجعها حساسيتنا الشديدة إزاء الكلمة التي تميل لأن نفكر فيها باعتبارها تعبر عن مستودع من الأفكار الماتة، وإن كنت أرى أن التراث لا يستحق أن يحمل هذه التسمية إلا إذا كان يحتفظ داخله بشتى أشكال الجدل، أي أن تتم داخله وبشكل دائم عمليتا التنقية والتجديد.

لقد تحدثت لتوك عن ت. س . إليوت، ولكن الاسم الذي طرأ على ذهني حينما أثرت مسألة التراث هو نورثروب فراي الذي أكد في كتابه تشريح النقدAnatomy of Criticism على فكرة وجود شبكة من الأعمال الفنية، وذلك بدليل وجود شبكة من الحبكات والتيمات التي تشكل دلالة باعتبارها كلا واحدا. ولكن على أن أشير أنه ليس ضمن المشروع الخاص بالشاعر أن يضيف الي هذه الشبكة من الاعمال الأدبية.

***** إلا أن الشاعر يمكن أن يكون قارئا أيضا، وعندما تحدثت عن نفسك فيما يتعلق بمسألة قراءتك الذاتية للنصوص ذكرت كلمة «كنز» ، وهذا الكنز يشكل داخلك شكلا من أشكال التراث باعتبارك قارئا. ويذكرني ذلك ايضا بوجه من أوجه التراث الشعري الفرنسي أردت أن أسألك عنه خصوصا في ضوء التعليق الذي طرحته في كتابك فرويد والفلسفة Freud and Philosophy ، لقد قلت إن وظيفة الحلم أساسا هي الإخفاء بينما وظيفة القصيدة هي الكشف ، وفي ملاحظة عابرة أشرت الى أن شعر السرياليين ليس بالجودة البالغة وذلك لارتباطه الشديد بالحلم.**

- ريكور : لا، إن ما كان يدور بذهني وقتها هو ما قدمه أندريه بريتون في الحب المجنون L'amour Fou ، فالاحالة الأساسية في هذا

السياق كانت الى هذا العمل ، ولعل هذه العلاقة التي صنعتها بين الشعر والحلم كانت جديدة، إذ ذكرت أن الحلم نكوصي التوجه يتحرك في اتجاه الماضي، بينما الشعر نبوي Prophetic يتحرك في اتجاه المستقبل، ومثل هذه المقولة لدى إزاءها بعض التحفظات الآن،وأعتقد أنني في ذات الكتاب أشرت الى أن الشعر قد يتحرك في اتجاه الماضي، وكان «كريس» Kris هو من أشار الى هذه الفكرة بقوله أن النكوص regression هنا يتم بهدف الاسقاط المستقبلي projection.

*** ذكرت أيضا أن الرمز ذاته يجسد ما هو غائي teleological وما هو أركيولوجي ، ولكنك وجدت صعوبة كبيرة في التوحيد بين ما يتحرك في اتجاه الامام وما يتحرك في اتجاه الخلف، هل لا تزال تستشعر ذات الصعوبة؟**

– ريكور : لقد أوضحت ذلك في تناولي لمسرحية أوديب ملكا لسوفوكل ، والذي حاولت من خلاله إبراز وجود مأساتين في هذه المسرحية: الأولى مأساة نكوصية تحاول الرجوع الى الوراء من خلال تكرار حلم قديم، وهو ما يمثل عقدة أوديب، تتراكب فوق هذه المأساة مأساة أخرى تتعلق بالحقيقة ذلك أن المشكلة التي يطرحها سوفوكل هنا ليست قتل أوديب لأبيه وتزوجه من أمه، وإنما تكمن المشكلة في إنكاره لحقيقة نفسه، والمقاومة هنا بالمعنى الفرويدي ليست مقاومة لكلمة تيريزياس العراف، فالمشكلة هنا تكمن في العمى الذي يصيب أوديب بالمقابلة مع البصيرة التي يملكها العراف الأعمى.

لذا فإننا نجد في هذه القصة الفلسفية لسوفوكل علاقة قوية للغاية بين الحلم والخيال الخالص.

*** ماذا عن مقولتك التي ذكرت فيها أن الشعر يكشف بينما الحلم يخفي، الا توجد مدارس شعرية ـ مثال الرمزية مثلا ـ تسعى الى الاخفاء على نحو مقصود.**

– ريكور : أود الرجوع الى هذه الملاحظة، ذلك أنني كتبت هذا الكتاب قبل عشر سنوات، وقد تعلمت الكثير منذ ذلك الحين على ما أرجو ـ يذكر فرانك كيرمود Frank Kermode ـ الذي أكن إعجابا كبيرا لأعماله ـ في كتابه بداية الأسرار The Genesis of Secrecy أن إحدى وظائف الأمثال أو الحكايات الرمزية Parables ليست الابانة وإنما الغموض، والمفارقة هنا تكمن في أن إحدى وسائل الابانة والكشف هي ذاتها إحدى وسائل الاغماض.

وبناء على هذه الفكرة يبني فرانك كيرمود تأويله الغريب للأمثال والحكايات الرمزية التي يرويها المسيح في الانجيل ويرى كيرمود أن وظيفة هذه الأمثال ليست الافصاح والانارة وإنما إرباك أولئك الذين يزعمون المعرفة، ومن ثم زيادة الغموض.

*** اشرت ذات مرة الى انك تحب شعر والاس ستيفنز Wallace Stevens ، ما هي السمات التي تجعل شعره ذا خصوصية بالنسبة لك؟**

– ريكور : ينطوي شعر ستيفنز على نوع من الفلسفة، وهذا النوع من الفلسفة في الشعر لا تجده سوى في الشعر الألماني عند هولدرين، وستيفان جورج، وبول جيلان أيضا يمتاز شعر ستيفنز بهاتين الخاصيتين اللتين تحدثنا عنهما سابقا، وهما التعبير عن التجارب الانسانية الدقيقة والمعقدة التي لم تستوعبها اللغة من قبل ، وكذلك التجريب في اللغة ، لأنك تجد في كتابة ستيفنز شعرا عن الشعر . إن الجانبين كليهما تجدهما في شعره: التعبير والتجريب.

*** ولعل ذلك ما يجعل منه شاعرا عظيما!**

– ريكور : إن قدرته على التعامل مع اللغة في ذاتها أدت به الى استكناه الواقع الخفي ، ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع الذي استبصره في شعره بمثابة منح لم يكن يتوقعها حازها إبان سعيه وراء لغة ذات طبيعة خاصة تمنحه طريقة للرؤية . وهذا الواقع الذي يستبصره يخضعه لعملية إعادة الخلق recreation إذ إنه لا يملك تعريفا مجهزا سلفا لماهية الواقع وماهية التجربة.

*** يذكرني ذلك ببيتين من قصيدة ستيفنز بعنوان «جماليات الشر» يقول فيهما :**

بني الفاقة ، أبناء الشقاء

بهجة اللغة هي مليكتنا العصماء

– ريكور : أحب هذا الولاء للغة في حد ذاتها ، ذلك الولاء الذي يتمخض عن ظهور عوالم جديدة وآفاق جديدة ، والعوالم الجديدة تظهر هنا لأنه لا توجد أية محاولة للتعبير بشكل قصدي عن العوالم القديمة، وإنما يزهد الشاعر في التعبير عنها، ومن ثم تتخلق مشاعر وآفاق جديدة لأن تلك القائمة قد تم انكارها والزهد فيها.

*** هل تعتقد أن هذه هي الحركة الدينامية الفعلية التي يعمل من خلالها الشعر؟ وهل تعتقد أن الشعر يتحرك أساسا في اتجاه اللغة، بينما تظهر الاحالة والمحال اليه على نحو تال ومضاف؟**

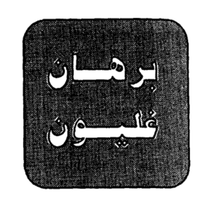
– ريكور : هذه هي قناعتي الراسخة ، ولعل ذلك هو ما لا يجعلني على عداوة مع البنيويين وأولئك الذين يرون أن الشعرية ليست إحالية، أو ليست إحالية على نحو كامل. وصحة هذه المقولة، بل وفائدتها تكمن في أن إنكار الرابطة التقليدية والمواضعاتية بين الشعر والواقع يؤدي الى خلق رابطة جديدة ليس فقط بين الشعر والواقع وإنما بين الشعر وعملية الخلق ذاتها.

وكنت قد سألتني في بداية الحوار عن استخدامي لمصطلح الشعرية (أو البويطيقا) ، وكانت نصف إجابتي عن السؤال هي أن أرسطو يستخدم هذا المصطلح للتعبير عن كافة أشكال الخلق باستخدام اللغة سواء أكان هذا الخلق قصا أو شعرا. أما النصف الثاني من الاجابة فهو أن المصطلح يعبر عن استعادة طاقة اللغة على الخلق وإعادة الخلق، وهو ما يمكننا بدوره من اكتشاف الواقع في ذاته إبان عملية الخلق. لذا فإننا نرتبط بهذا الجانب من الواقع غير المكتمل . ويذكرني ذلك بمصطلح entelecheia الذي استخدمه أرسطو والذي يعني النظر الى الأشياء باعتبارها إمكانات potentialities وليس باعتبارها واقعا متحققا actuality وهناك موضع في كتابي عن الاستعارة أقول فيه إن اللغة عندما تكون في وضع صيرورة يجعلها دائما في حالة إمكان فإنها بذلك تتسق مع الواقع غير المكتمل والذي هو أيضا في حالة صيرورة.

إن اللغة في حالة الصيرورة تحتفي بالواقع في حالة الصيرورة.

*** إذن، هل الواقع الذي نعرفه هو الواقع الذي نصل إليه على هذه النحو؟**

– ريكور : نعم أما اللغة التي نستخدمها في كلامنا العادي فهي ترتبط بالواقع المكتمل والمجهز سابقا، ذلك الواقع الذي يتحدد معناه من خلال إجماع الأفراد.



المشكلة ليست مشكلة دين بقدر ما هي مشكلة دولة وسياسة وإدارة للأزمة

حوار أجراه

داود محمد*

■ كتابكم الأخير «الاسلام والسياسة، الحداثة المغدورة» يأتي ليضيف لبنة جديدة في النقاش الدائر حول هذه الاشكالية في العالم العربي والاسلامي، هل يمكن تقديم رؤية للأساس النظري الذي تنطلقون منه لمقاربة هذه الاشكالية؟ أي ما هي نظرية الدولة التي تعتمدونها؟ وما تفسيركم للدين كظاهرة أتت لتجيب على أسئلة يعيشها البشر؟

□ لا يفيد الحديث عن الدولة وعن الدين بشكل مجرد وعمومي إذا أردنا أن نفهم بالفعل خصوصية التاريخ المتوسطي والعربي الاسلامي في هذا المجال. ولذلك كان من الضروري في اعتقادي التمييز داخل الدين بين الأديان الكونائية القديمة التي كانت تقدم تفسيرات لتساؤلات كونية، وجودية، مصيرية متعلقة أساسا بنشأة الكون ومآله، وبين الأديان التوحيدية التي ربطت بين مجموعة السير الكونائية المعروفة ومفهوم جديد للمجتمع وللعلاقات الاجتماعية، أي بين الايمان وتطبيق شريعة مصدرها الخالق الواحد. ومنذ هذه اللحظة يمكن القول إن انقلابا قد حصل في ميدان تنظيم الشأن العام (السياسي بالمعنى الواسع). فالدين الذي كان من فعاليات الدولة أو رئيسها، وصفة من صفاته قد أصبح هو الفعالية الأساسية التي تطمح الى أن تلحق بنفسها فعاليات كانت تعتبر من صميم اختصاص الدولة والسياسة، أي الاهتمام بشؤون الحياة اليومية والاجتماعية وتطبيق قوانين منزلة بخصوصها، ولذلك سوف يشهد التاريخ في منطقتنا المتوسطية، بعكس المناطق الأخرى الآسيوية والافريقية والأمريكية ما قبل الكولمبية ولأول مرة صراعا على احتلال الفضاء العام بين السلطات الدينية والسلطات السياسية في كل المجتمعات التي انتشرت فيها الديانات التوحيدية ولا يزال الأمر كذلك حتى اليوم، مع فارق أن الدولة هي التي فرضت نفسها في النهاية.

وكما أن التمييز الذي أدخلناه على مفهوم الدين ضروري لفهم آلية تطور السلطة الروحية وتغير سلوكها تجاه الدولة، فإن التمييز داخل الدولة ضروري لفهم آلية تطور السلطة السياسية وتبدل طرائق عملها وسلوكها. فالدولة التي ظهرت في عصرها، وكرد فعل عليها. الأديان التوحيدية هي تلك الدولة القديمة التي انحطت فكرتها فصارت القداسة التي كان يتمتع بها الملك وسيلة لاستعباد الجماعة واخضاعها لمصالحه وأهوائه الشخصية، بعد أن كانت مصدر إلهام أخلاقي وأساس اتحاد للجماعة. ومن هنا كانت الادانة الحاسمة في القرآن للطاغوتية من فرعونية وكسروية وقيصرية.. وبانتزاع الأديان التوحيدية صفة القداسة عن الحاكم القديم وجعلها خالصة لله فتحت الطريق أمام نشوء نموذج الدولة الامبراطورية التي عرفناها في القرون الوسطى، سواء في شكلها الناقص أو المتأزم كما حصل في الغرب نتيجة زعزعة الفكرة الدينية الجديدة للفكرة السياسية واستتباع هذه الأخيرة للكنيسة، أو في شكلها الناجز كما حصل في الشرق الاسلامي حيث فرضت السلطة السياسية منذ نهاية العهد الحماسي للخلافة نفسها كمركز للسيادة ووضعت حدودا لا يمكن تجاوزها على سلطة رجال الدين.

ومن الصراع ضد تسلط السلطة الكنسية على السلطة السياسية وحرمانها من الوقوف على قدميها ومعرفة هويتها والقيام بمهامها سوف تتطور الأفكار والنظم والآليات التي سوف تقود الى نشوء الدولة الحديثة. وهذا هو الذي يفسر أن نشوء هذه الدولة أو نموذجها الأول قد حصل في البلاد الأوروبية المسيحية ولم يحصل في الشرق الاسلامي أو الصيني حيث كانت الدولة المركزية قد فرضت نفسها، واستقلت بشؤونها، أعني الشؤون السياسية. وفي الدولة الحديثة التي تشكل في نظري تحقيقا لفكرة السياسة التي نشأت منذ نشوء الدولة/ المدينة القديمة نستطيع أن نجد المفتاح الذي يساعدنا على فهم تطور الدولة أو نموذجها العتيق الأول. فالدولة الحديثة هي التي تبرز لنا بشكل واضح الفرق بين التنظيم الاجتماعي الذي يستند الى أولوية السياسي أو العلاقة السياسية، وهو ما تجسده الدولة، والتنظيم الاجتماعي الذي يستند على أولوية الديني، أو العلاقة الدينية، وهو ما يجسده الدين أو الجماعة الدينية (الأمة الاسلامية، الكنيسة) فالعلاقة السياسية تقوم على تكوين المواطنة بينما تقوم العلاقة الدينية على تكوين الأخوة الروحية.

فالشرط الأول لقيام المجتمع في أي مكان وزمان، هو بناء الرابطة التي تربط بين أفراده المتعددين وتجمع بينهم وتجعل لوجودهم معا معنى

* كاتب من الجزائر.

ومضمونا . أي بناء الوحدة الجمعية نفسها. وهناك طرائق أو نماذج عملية مختلفة لتحقيق هذا البناء. وما يميز نموذج عن آخر هو نمط الغايات والوسائل والآليات والعناصر التي يراهن عليها لتحقيق هذه الوحدة الجمعية وضمان استقرارها.

فنموذج الدولة السياسي يقوم على تحقيق غايات مرتبطة بوجود الانسان في هذا العالم، وهي رعاية المصالح الدنيوية ، ويترك أمر الاعتقادات والتواصل مع القوى الروحية، مهما كان نموذجها الى الأفراد والجماعات أنفسهم وهو يراهن في تحقيق ذلك على آليات تنظيمية ، على النظام، أي على تنظيم الصلاحيات والمسؤوليات ويحتاج للقيام بذلك الى تطوير قوانين وقواعد إجرائية ،أو ذات طابع اجرائي واضح يخضع لها الجميع، والى بيروقراطية مدربة تشرف على تطويرها وتطبيقها ، فالدولة هي بشكل رئيسي إدارة عملية للشؤون العامة والمشتركة ، بصرف النظر عن الانماط المختلفة التي يمكن أن تأخذها هذه الإدارة وحجم الطبقات التي توضع لخدمتها .

والدولة الحديثة التي تهدف الى تعميم مفهوم المواطن على جميع السكان والطبقات، تقوم أيضا على تطبيق قانون واحد وموحد على الجميع، ومساواتهم أمام القانون، وهي بقدر ما تصبح دولة مواطنيها ، أي إدارة قائمة لخدمتهم جميعا ، تربط شرعية وجود السلطة القائمة وتداولها بتأييد جميع السكان، ولا يصبح لأي شكل من أشكال الشرعية الخارجية ضرورة عندها.

أما نموذج الدين أو «الدولة الدينية»، فهو يراهن في إنشاء الجماعة وضمان وحدتها وتضامنها وتعاونها واستمرارها على عامل آخر غير فعالية التنظيم ونجاعة الإدارة التي تضمن مصالح الأفراد، وازدهارها ، وهو عامل الايمان. والايمان يعني الانخراط الطوعي والحماسي في عقيدة معينة ويعني التسليم والثقة التي تدفع المؤمنين ، بصرف النظر عن طبقتهم وأصولهم ومصالحهم الى الخضوع للاوامر والنواهي التي ينص عليها الدين والايمان ، وهو ما نسميه الشريعة . وبشكل عام بقدر ما تراهن الدولة في نموذج تحقيقها لوحدة الجماعة على تعميق بفكرة المواطن كنموذج لجميع السكان ، بما يتضمنه هذا المفهوم من شعور بالمسؤولية الجمعية ، واحترام للقوانين المدنية ، والتزام بالتراتبية التي يفرضها كل نظام وتحقيق للمهام العملية الموكلة إليه يراهن الدين على تعميق مشاعر الأخوة الروحية وجعلها منبعا للتضامن والتضحية والتعاون من وراء التمايزات الطبقية والعرقية والجغرافية.

فكل وحدة تفترض القدرة على تجاوز التناقضات التي هي سمة أصيلة وصميمية لكل واقع تجريبي. وبقدر ما تراهن السياسة التي هي وسيلة الدولة للبقاء على التنظيم القانوني الذي يضبط توزيع المصالح المادية التي تثير تنازع البشر . وضبطها ضمن إطار ينال ثقة الناس وقبولهم. تراهن العقيدة الدينية على الاطار الروحي، أي على ما يملكه الانسان من قوى خفية للارتفاع فوق شرط حياته المادية ، ولرؤية المصالح الدنيوية عبر مفهوم أشمل للمصالح الأخروية . لذلك يضعف الرهان الديني كليا عندما يضعف الايمان بهذه الحياة الأخرى ولا يبقى هناك محفز للناس كي يتعاملوا كأخوة أي كأعضاء في ملك مشترك. ويتمسك كل واحد منهم بالمصالح الدنيوية . ونستطيع أن نقول باختصار إن الدين لا ينجح في تنظيم جماعة موحدة ومتضامنة . وبالتالي قابلة للحياة إلا عندما يسلك معظم المنتمين له سلوكا قائما على إعطاء الأسبقية لمصالح الحياة الأخروية. وبالعكس ليس هناك أي وسيلة أخرى لقيام الجماعات عند فقدان هذ السلوك المثالي القائم على عمق الايمان ، إلا عن طريق التنظيم العملي والاجرائي للمصالح الدنيوية، كما هي ، وهذا ما تشير إليه السياسة ووسيلتها العملية الدولة.

■ في ثنايا حديثكم عن إشكالية الأصالة والمعاصرة تقدمون تقييما ايجابيا لحركة الاصلاح التي أسسها جمال الدين الأفغاني واتباعه في مختلف الأقطار العربية . هل ترمون من وراء ذلك الى ضرورة قراءة جديدة لنصوص هذه الحركة؟

□ أعتقد أن حركة الاصلاح الديني التي ظهرت في أواخر القرن وامتدت خلال الربيع الأول من القرن العشرين ، كانت بالأساس تيارا من تيارات التحديث التي عرفتها البلاد العربية والاسلامية ، وقد عنيت أساسا بتحديث الخطاب الديني سواء ما تعلق منه بالكلام أو بالفقه أو بالممارسة الاجتماعية التي كانت متماهية مع الدين، كان أهم ما فعلته هو أنها جعلت الحداثة الفكرية والاجتماعية ممكنة . فقد ربطت بين المفاهيم الدينية القديمة وبعض المفاهيم العصرية. وحاربت الكثير من التقاليد الدينية التي تحد من الثقة بالانسان والعقل والعلم، وهي تشكل لحظة أصيلة في الوعي العربي والاسلامي ما كان من الممكن من دونها للعرب والمسلمين فهم مجريات العصر الحديث والقبول بها والانخراط فيها، وأصيلة تعني هنا ان هذا الفكر كان يعكس تفكير الرفض السليم لطرف واحد من المعادلة ويسعى الى الحفاظ على توازنه ورشده في بحر التناقضات والصراعات المتفجرة .. فالمتغربون المطالبون بتقليد الغرب في كل شيء كانوا مجرد ناقلين ومترجمين ولم يبذلوا جهدا لتعريض مترجماتهم للنقد الضروري لحصول الاستيعاب. وكان المحافظون بالمثل مجرد ببغاوات تعيد انتاج أفكار وتقاليد القرون الماضية.

لقد هدم الاصلاح الجدار النفسي والروحي والعقلي الذي كان يحول بين المسلمين وبين الاتصال والتواصل مع التطورات العلمية والتقنية السريعة التي تشهدها الحضارة ، وبهذا المعنى فقد قام بعمل مضاعف، فمن جهة كشف للمسلمين عن جهلهم وتأخرهم وانحطاط نظمهم الاجتماعية والسياسية والعقلية والدينية، ومن جهة ثانية قرب إليهم النظم والمكتسبات الحديثة عندما أعاد صياغتها بلغتهم ومصطلحاتهم وتعابيرهم.

هذا هو الجانب الأول، الايجابي إذا شئت ، لكن الموضوعي في نظري ، لقراءاتي تراث الإصلاح. لكن الجانب الثاني، السلبي إذا أردت ، هو أن الاصلاح ومناهجه في العمل خاصة التأويل الديني في ميدان الحداثة أصبح ككل عمل تاريخي جزءا من الماضي، وقد فقد صدقيته ونجاعته، اليوم لأن الاشكالية التي بلورها كانت ترد على مسالة أصبحت ثانوية الآن في نظري، وهي مسألة الدفاع عن مبدأ الانفتاح على الغرب وتبني قيم الحداثة ضد طائفة العلماء المحافظين، والحال اننا لم نعد نحتاج اليوم لاقناع أحد بأن مكتسبات الحضارة التقنية أو العلمية . مفيدة ولنا مصلحة أن نأخذها ، إن مشكلتنا هي العكس تماما ، ليست الدعوة للحداثة ولكن كما أرى ، وهو ملخص أعمالي في السنوات الماضية ، نقد هذه الحداثة والكشف عن العيوب والمآزق والانسدادات التي تتضمنها

سواء على مستوى الفكرة والتصورات أو على مستوى التطبيق الذي شهدته في مجتمعاتنا العربية الاسلامية. واعتقد أن مشاكلنا الرئيسية اليوم ناجمة عن الأخذ بحداثة مشوهة . أو مفهوم مختزل ومفقر وعديم القيمة لحداثة استهلاكية واستعمالية لا قيمة لها ولا روح. ولا مخرج لنا إلا بإعادة النظر في مفهوم هذه الحداثة ونموذجها ووسائل تحقيقها من أجل العودة الى تاريخ يكون فيه من الممكن لنا السيطرة على ما ينهال علينا، أي على حركة التقدم العلمي والتقني بدل أن نكون ضحايا لها، وهذا يقتضي قبل أي شيء آخر تطوير نظمنا الأخلاقية والفكرية والسياسية أي كل ما كنا قد تجاهلناه في نصف القرن الماضي.

■ **تقولون في كتابكم «أن عهد الدولة الدينية قد ولى موضوعيا وليس في الغرب فقط » (ص ١٦٤) أليس هذا القول مبالغا فيه؟**

□ أعتقد أن قولي أصبح واضحا على ضوء الكلام السابق هنا . فلم يعد هناك امكانية للمراهنة الكلية ولا حتى الأساسية على الأخوة الروحية لتجاوز الصراع على المصالح وبالتالي لبناء جماعة منظمة وموحدة وقابلة للبقاء في أي بقعة من بقع العالم ، إن جميع المجتمعات القائمة اليوم قائمة بفضل وجود دولة تتمتع بإدارة تحقق بعضا من النجاح في رعاية مصالح السكان الاقتصادية والصحية والتعليمية وغيرها، وعندما تخفق هذه الإدارة في تحقيق ذلك أو يبدو عليها الاخفاق لا يبقى هناك أي أساس لاستمرار الجماعة أو لضمان وحدتها واستقرارها . وكل الحروب اليوم حروب على توزيع المصالح لا على تجديد الأديان أو المذاهب أو التفسيرات الدينية، وحتى الحركات الاسلامية التي ظهرت في العقدين الماضيين في البلاد الاسلامية تدرك ذلك فلا توجه نقدها للسلطات القائمة على تجاهل هذه الأخيرة لرعاية مصالح الناس الأخروية ولكن لتقصيرها في رعاية مصالحهم الدنيوية . وهي لا توعد السكان بملكوت السماء ولا تجتذب ولاءهم وحماسهم لما تحجز لهم من مكان في جنة الله الخالدة ، ولكن تؤكد لهم أنها الأقدر على رعاية مصالحهم الدنيوية وإدارة دولتهم السياسية وتعبؤهم على شعارات تطبيق العدالة الأرضية.

بالتأكيد قد يحصل أن حزبا يدعي التشرب بقيم الاسلام أو يستلهم التقاليد والمبادىء الاسلامية يصل الى الحكم. كما هو الحال في ايران . وقد تبرز داخل السلطة الاسلامية تيارات تنادي بإخضاع مصالح الدنيا الى مصالح الآخرة. لكن يبقى هذا الحدث عارضا سببه انهيار صدقية العقائديات التقدمية بعد أن ارتبطت بالظلم والديكتاتورية ، ويبقى التيار التيوقراطي أقلية حتى في صلب النظم الاسلامية، ولابد أن ينشأ في هذه النظم، عاجلا أو آجلا التناقض العميق بين نظرتين عملية واقعية ونظرة عقائدية دغمائية ، والأولى هي المؤهلة حتما للانتصار لأنها هي التي تستجيب للظروف الموضوعية والاتجاهات العميقة للجمهور العربي كما هو الحال في كل المجتمعات الأخرى، هذا يعني أن جميع الأنظمة الاسلامية التي نشأت أو يمكن أن تنشأ في العالم بسبب الأزمة التي تعاني منها الحداثة المشوهة والرثة التي ذكرتها سوف تشهد لا محالة انقساما ، ثم ازدواجية سلطة تقودها بالضرورة نحو معركة يعاد فيها للسياسة مكانها كمقوم رئيسي وناظم أول للعلاقات الاجتماعية والحياة العمومية ، وأفضل دليل على ذلك ما يحصل في حضن النظام الاسلامي في ايران وهو الذي ولد من واحدة من أكبر ثورات العصر السياسية.

■ **عندما تقولون أن مسألة السياسي بدأت مع نهاية الخلفاء الراشدين هل تقصدون السياسي بالمعنى الميكيافيللي الذي ميز ممارسة معاوية بن أبي سفيان في مقابل الممارسة السياسية بالمعنى النبيل الذي ميز سابقيه من الخلفاء الراشدين؟**

□ لا أقصد السياسي بمعنى مجموعة الغايات والوسائل التي تميز نموذج التنظيم السياسي عن نموذج الانخراط الديني الحماسي كما وصفته . وهذا يعني أولا جعل رعاية المصالح الدنيوية لجميع أو جزء من السكان محرك السلطة القائمة، مهما كانت أصول أو عقائد أو درجة ايمان القائمين عليها بخلاف السلطة الدينية التي تخضع هذه المصالح لمبدأ ضمان المصالح الأخروية ، أي مصالح الدين والسلطة الدينية . وثانيا استخدام وسائل التنظيم والتراتب البيروقراطي وتحديد الصلاحيات من جهة والتعامل حسب ميزان القوى من جهة أخرى. وهو ما نسميه الحسابات السياسية لا العقائدية. ولعل خير تعبير عن ذلك كلمة معاوية، أول ملك في تاريخ العرب المسلمين: لو كان بيني وبين الناس شعرة لما انقطعت ، اذا شدوها أرخيتها وإذا أرخوها شددتها. فمن الواضح هنا أن معاوية يضع الحفاظ على السلطة والدولة في المرتبة الأولى. وأنه يتبنى موقفا براجماتيا لا عقائديا يسمح له بفهم ميزان القوى والسيطرة عليه.

■ **تعرف جميع الدول العربية والاسلامية ظاهرة الاسلام السياسي ، لكن يبدو أن بحثكم يقصد دولا عربية وإسلامية معينة ، أي تلك التي عرفت حركات تحرر ضد الاستعمار الغربي ، ما تفسيركم لظهور الاسلام السياسي في دول تقول بتطبيق الشريعة؟**

□ لا . لا يهتم بحثي بالدول العربية الاسلامية التي عرفت حركات التحرر ضد الاستعمار وإن كنت قد قلت بالفعل أن قوة الاسلام السياسي وتطرفه مرتبط بدرجة الاخفاق الذي شهدته عملية التحديث التي عرفها المجتمع، وبالتالي بعمق هذه العملية نفسها. وهذا تماما على عكس الأطروحات الشائعة التي تربط ظهور الاسلام السياسي بالجمود أو بالتأخر الفكري والاجتماعي والحضاري. فهو في نظري ثمرة تحول المجتمع الى النظم الجديدة والحديثة ، أي نتيجة خروجه من إطاراته المرجعية والعملية التقليدية ودخوله في الأطر الجديدة، من دون أن تجد هذه الاطارات المرجعية مكافئها الحقيقي في الحياة العملية ، أي أن تتحقق الوعود الانسانية التي كانت مرتبطة بها. فلا حصلت الحرية ولا التضامن الاجتماعي المنتظر ولا العدالة ، بل ولا احترام الكرامة الانسانية للفرد والجماعة. لذلك قلت الاسلام السياسي هو الابن الشرعي للحداثة الرثة والمجهضة ، التي أعيد تصويرها بما يسمح بانعتاق نخبة صغيرة واختناق شعب كامل . وهذه العملية ليست مقتصرة على دولة دون أخرى، عربية كانت أو غير عربية مستعمرة سابقة أو غير مستعمرة ، فالمضمون الرئيسي للتاريخ الحديث عند جميع الأمم والشعوب هو انخراطها في عملية التحديث وسعيها المخفق أو الناجح إلى استيعاب الحداثة سواء من حيث هي وسائل إنتاج (التصنيع) أم نظم سياسية (بناء المواطنية التي تقوم على المساواة في الحقوق، والحرية الفردية والمشاركة العملية في تقرير مصير المجتمع). أم من حيث هي قيم إنسانية داعية الى جعل الانسان في مركز العمل الاجتماعي والفكري وتحوله الى غاية

لا الى وسيلة لخدمة الدولة أو ضحية للنظام السياسي ولاستقرار السلطة وهيبة الدولة. ولكن رد فعل الجماعات التي خسرت رهانها على الحداثة يختلف باختلاف إرثها الثقافي والتاريخي وظروفها وامكانياتها ومواردها وموقعها في الخريطة الجيوسياسية. ففي العديد من الدول الافريقية والآسيوية كان للعقيدة الأقوامية أو الاثنية الدور الأول في التعبير عن اجهاض قيم الحداثة، وهو الذي قاد الى حروب تصفية عرقية لا تزال مستمرة في بعض البلاد ويمكن أن تنتشر في بلاد أخرى. وفي البلاد العربية والاسلامية التي تملك بنية ثقافية وطنية أمتن، كان للعقيدة الدينية الدور الأول في ذلك، وقادت الى تفجر حروب سياسية عقائدية بالدرجة الأولى.

■ تعرف فصائل الاسلام السياسي تحولات كبيرة منها من يغرق في التطرف والعنف ومنها من يرفع شعار الديمقراطية، ما هو مستقبل الاسلام السياسي؟ وما هي حدود الحل الأمني المطبق في بعض الدول العربية؟

□ الاسلام السياسي ظاهرة تاريخية مرتبطة بأزمة نموذج الحداثة والتحديث الذي عرفته المجتمعات العربية وليس له أي قاعدة في الحقيقة الدينية. ومن المفروض ان يستمر، ويستمر عبره اللجوء الى العقيدة الدينية للتعويض عن افساد العقائد الوطنية والاجتماعية الحديثة في بناء لحمة التضامن الاجتماعي والهوية الجمعية، وذلك طالما استمرت ازمة نموذج الحداثة. ولم ينجح العرب والمسلمون في التوصل الى طريقة يمكن فيها استيعاب المكتسبات الحديثة، والعلمية والتقنية والفكرية والسياسية، دون أن يكون قتل الانسان وسحقه هو الثمن المطلوب لذلك. اما اتجاه هذا الاسلام السياسي نحو التطرف او نحو التعامل السياسي فليس له علاقة بوجوده ولا بعقيدته ذاته ولا باسلاميته انما هو مرتبط بعمق الازمة القائمة من جهة وبالاستراتيجية التي تتبناها السلطات الحاكمة والتيارات السياسية الاخرى لمقاومة او استيعاب الاسلام السياسي. انه مرتبط بطريقة التعامل مع الحركات الاسلامية من قبل خصومها ومعارضيها. واذا كان من الصحيح ان بعض تيارات الاسلام السياسي ميالة للعنف: فهي ليست الوحيدة من بين التيارات السياسية التي عرفها القرن العشرون. وحرب العصابات التي كانت تشنها الفصائل الماركسية لا تزال مستمرة حتى الآن في بعض المناطق، والمهم ان تعرف السلطات الرسمية والقوى السياسية الاخرى كيف تحمي البلاد من الانجرار الى العنف وتجنبها الحرب الاهلية، والحركات الاسلامية تجمع تحت رايتها فئات ومطالب اجتماعية ومشاعر احباط عميقة ومتوترة بالفعل، وهي لا تنتظر الا شرارة واحدة كي تنفجر وتعبر عما يجيش في قلوب اتباعها من شعور بالغبن والظلم، وللاسف في معظم الحالات فضل المسؤولون العرب تفجير القنبلة الموقوتة التي تكونت نتيجة السياسات السيئة وغير العادلة، بدل السعي الى نزع فتيلها بالحوار والتفاوض والاعتراف بالمظالم وتلبية المطالب الاجتماعية العادلة، او على الاقل جزء منها، وهكذا كان اختيار الحرب او ما يسمى بلغة مخففة الحل الامني هو الذي انتصر وليس اختيار السياسة ومعالجة الازمة الوطنية بوسائل سلمية.

بالتأكيد لا احد يعتقد ان للحل السياسي مفعول السحر، وانه كان يستطيع ان ينهي الازمة بدورة نقاش او يقضي على التيارات الاسلامية بالاقناع. ولكن كان من الممكن ان يجنب البلاد تكاليف الحرب الاهلية. وان يدفع بالحركات الاسلامية شيئا فشيئا نحو القبول بقواعد الصراع السلمي. وهذا ما أثار الرعب عند التنظيمات السياسية العلمانية الضعيفة وغير القادرة على المنافسة. ولذلك فقد شجعت في معظمها على اتباع الحل الامني. ومن المنتظر ان ينجح الحل الامني في القضاء على التكتل السياسي الكبير وعلى الحشد الواسع الذي قامت به التيارات الاسلامية في السنوات الماضية. لكنه لن يساعد التيارات المعارضة الاخرى على الحلول محلها. بل سوف يدعم مركز السلطة القائمة ويعمق نزوعاتها المطلقة لانه لن يستطيع القضاء على العنف ولو جاء من طرف اقلية محدودة. ولان السلطة القائمة سوف تحمي بنفسها هذا العنف المتبقي لتجعل منه وسيلة للابتزاز بالامن، وبالتالي لتجنب نفسها المساءلة عن سياساتها وردع اي مطالب اجتماعية جديدة. ان نتيجة الحل الامني هو تمديد عمر الديكتاتورية وتأجيل الاصلاح الاجتماعي والسياسي لصالح الحفاظ على مصالح الفئات القائمة.

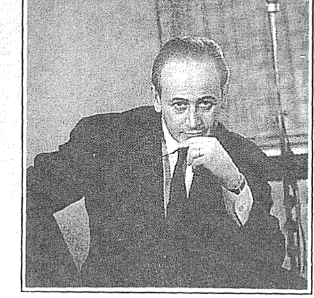
■ دائما حول مستقبل هذه الحركات على ضوء ما تعرفه ايران من غليان سياسي وفكري واجتهاد فقهي، والاحداث التي عرفتها مصر في الاقصر؟

□ لعب الاسلام السياسي في ايران دور الحامل لثورة وطنية وثقافية معا تهدف الى انتزاع حرية واستقلال الشعب الايراني وارادته من جهة وتغيير منظومة القيم التي سودتها نخبة متغربة مرتزقة وطفيلية اجنبية الروح والمشاعر تحتقر ثقافة الشعب وتنكر هويته التاريخية وذاتيته الحية من جهة ثانية، اي من نخبة دمرت معنويات الشعب الايراني في العمق، وقد استخدم الاسلام لانشاء اللحمة الوطنية الضرورية لخلق قوى حية موحدة قادرة على اطاحة نظام الشاه المدعوم رسميا وبقوة بالولايات المتحدة الامريكية، ولتوليد منظومة قيم جديدة تعزز احترام الذات والثقة بالنفس وارادة المشاركة في المغامرة الحضارية العالمية. وبعد ان حقق الاسلام السياسي دوره وانتزع ايران من براثن الهيمنة الاجنبية والاستلاب الثقافي والروحي زاد النزوع وسوف يزداد بسرعة وقوة في وسط الرأي العام الايراني والمثقفين الى العودة الى الحالة الطبيعية، اي الى مواجهة التحديات الفعلية التي تواجه ايران كما تواجه غيرها من الامم الضعيفة، وهي اكتساب القيم والنظم التي تساعد على تحديثها بالعمق واندراجها في حضارة عصرها. وهي قيم الحرية الفردية والتعاون الدولي والتنمية الاجتماعية والاقتصادية وعادت مسألة الهوية والاستقلال من جديد الى الدرجة الثانية من الاهتمام. وهذا هو الاتجاه الذي سوف يسود ويسمح بانتصار التيار التحرري الايراني ضد تيار المتشددين الاسلاميين.

اما في مصر فالوضع مختلف يتسم بالتحدي المتبادل بين السلطات الحكومية وبين الجماعات الاسلامية او بعضها التي ليس لديها اي تأييد شعبي وطني ولكنها تستفيد من نقمة سكان بعض المناطق الاقليمية الفقيرة ومن اخطاء رجال الشرطة الذين أساءوا استخدام صلاحياتهم في هذه المناطق. ولذلك اتخذت العمليات هنا شكل الاستفزازات المتبادلة بين وزارة الداخلية وقيادات هذه الجماعات التي تتصرف تماما كما يحدث لعصابات خارجة عن القانون في مواجهة شرطة لم تستبطن دولة القانون ولا احترام الفرد والمواطن بصرف النظر عن أصله وفصله ووضعه الاجتماعي وعقيدته.



شعر



باول تسيلان : قصائد مختارة

ترجمة وتقديم :

خالد المعالي*

ولد باول انتشل في بوكوفينا (رومانيا) ١٩٢٠ أمضى طفولته هناك وتعلم في مدارس المنطقة ، وقد كانت لغته الأم هي الألمانية، وهي لغة أقلية مازالت حتى اليوم موجودة في رومانيا. وعندما أتم دراسته الاعدادية سافر في تشرين الثاني ١٩٣٨ عبر برلين وباريس الى مدينة تور في فرنسا لدراسة الطب. قرأ أثناء أيام الدراسة الثانوية تلك بعضا من الأدب الكلاسيكي العالمي، وعلى الأخص شكسبير، غوته، هولدرلين، ريلكه، كافكا ولكنه أطلع أيضا بشكل خاص على أعمال الفوضوي الروسي فيدور كروبوكتين (١٨٤٢ ـ ١٩٢١) وعلى أعمال الفيلسوف فريدريش نيتشه، وفي فرنسا قرأ لـ جوليان غرين، شارل بيجي، مونتين وباسكال. عاد عام ١٩٣٩ الى بوكوفينا ، وبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية بدأ بدراسة الآداب الرومانية في الجامعة المحلية. تبادلت الجيوش المتعادية احتلال المنطقة، وفي الأخير بقيت الجيوش الألمانية، حيث أنشأ غيتو ومورس استخدام العمل الاجباري. في عام ١٩٤٢ رحلت عائلته للعمل الاجباري وفي نفس العام مات الأب، وقد تبعه بوقت قصير موت الأم بطلقة من الخلف. تلغى في العام ١٩٤٤ مراكز العمل الاجباري ويعود الى بوكوفينا. حيث يلتقي بالشاعرة روزه آوسلندر.

وبعد وقت قصير تحتل المنطقة من قبل الجيش الأحمر. ينتقل الى العاصمة بوخارست حيث يتصادق مع الكاتب الفريد مارغول شبربر وبيتر سالمون. ينتمي الى مجموعة بوخارست السوريالية. يعمل كقاريء وكمترجم ، يقلب اسمه أنتشل الى تسيلان وذلك أخذا بنصيحة من زوجة الكاتب شبربر.

ينشر في العام ١٩٤٧ أولى قصائده في المجلة الرومانية «أغورا» وبعد فترة قصيرة يهرب عبر بودابست الى فيينا، ويزور هناك قبر الشاعر النمساوي «جيورغ تراكل» في فيينا يصدر مجموعته الشعرية الأولى: «الرمل من الأوعية» والتي سيسحبها من التداول بعد فترة قصيرة جدا. يتعرف الى الكثير من الأدباء في فيينا ، ويرتبط بشكل خاص بصداقة أساسية مع الشاعرة النمساوية انغبورغ باخمان! يذهب الى باريس بعد فترة قصيرة ويواصل دراسته هناك ويقيم حتى وفاته منتحرا في نهر السين عام ١٩٧٠، في العشرين منه تحديدا ، حسب التقدير التقريبي للتقرير الطبي عن وفاته ، أصدر العديد من المجموعات الشعرية والتي نشرت جميعها لدى ناشرين ألمان، كما نشر الكثير من الترجمات الشعرية عن لغات عديدة، كالانجليزية والروسية والايطالية والاسبانية والبرتغالية والفرنسية والرومانية، وغيرها. صدرت أعماله في عدة طبعات وترجمت الى العديد من اللغات العالمية، وأول من ترجم له الى العربية هو عبدالغفار مكاوي، الذي ترجم له العديد من القصائد في كتابه : ثورة الشعر الحديث.

من كل الجراح

إرمي لي بقفاز الهدوء أمام القلب
يخضر الحجر في الخريف مرة واحدة فقط ـ وهذا كان
البارحة.
عندما كان الملح، هكذا في الشوارع أحمر
هكذا أحمر، حتى ليعتقد بأن الزمن قد بدأ
الزمن الذي يلوح له المرء بأحجبة منتصف الليل

* شاعر عربي مقيم في ألمانيا.

طقس الزمن النرجسي
ذلك لأن الأمنية تملأ كل كأس
تملأ كل مهد وكل تابوت
كل أثر قدم
فالزمن الذي يقود عينك من الجليد
ويتركك تشمرين ظلالك
وتستدرجين صمت الأجراس إذا ما رقصت

إرمي لي بقفاز الهدوء أمام القلب
هذا كان البارحة
وهو يسري الآن في دمنا نحن الاثنين.

الموت

الى ايفان غول*

الموت زهرة تزهر مرة واحدة
لكن عندما يزهر لا يزهر الا هو نفسه
يزهر حينما يريد لكنه لا يزهر في وقته.

يأتي كفراش كبير، يزين السيقان المتأرجحة
دعيني أكون ساقا قويا لدرجة أنه يفرحه.

معــا

في سماء القرنفل يوجد أيضا فم من أجل أن يبتسم لك
مازال يعرف الطرق المؤدية إليك
نصف ورقة ليلتك
بنات صرخاتنا الصامتات.
يضيء للظلام مسبقا ويقول الكلمات أمام الأبواب

الصعب كان صعبا
نفسا كانت الريح التي اقتلعت
قلب هذا الذي مازال يخفق تحت الجليد.
تتفتح الأبواب حينما تسمع بأن شيئا كهذا يبقى حقا هنا.
عيني تسير مع عينيك الى هناك
كأعتم زوجين متتابعين
هي تمطر مثلما كانت دائما. عندما تقف عين بجانب عين

ويهيء للزوجين الأكثر عتمة أعذب نوم
هيىء لزهرة قرنفل متأرجحة في اليسار.

يا أزرق العالم، أيها الأزرق الذي نطقتيه أمامي
أحيط قلبي بالمرايا ، شعب من الرقاق
معروضا لشفتيك، أنت تتكلمين تنظرين تحكمين
مملكتك مفتوحة ، عليها تشعين
لكنها تظلم أمامك . الأزرق ينحل
العالم الأخت ينبثق من منتصف كلماتك
ضعي المزلاج أمام بوابة الفضاء:
أريد أن أغطي الشظايا عند جدار القلب ـ
في هذه الغرفة يبقى ذهابك مجيئا.

الليلة التي قاست لنا الجباه. ما هي توزع ورق الدلب:
الورق الأصفر المنضج تحت المطر، هو ورقي
حينما أفكر بأن الحب زورق
مثقل بالذهب وبالأرباح بحيث لا أحد يستطيع أن يجدفه
حتى أنه يدور بلا ربان في خلجان العيون الضائعة
الذي طالما أرته السماء نجمتها
حيث يعتقد أنه يعرفك
ولا يتبع أثر أودسيوس في رحلة الضياع.

الورق الأحمر. المتجمع على طريق مرمى القلب هو ورقك
انت تعرفين ، من يسنني حينما أفكر ماذا تريد الليلة
انت تعرفين أين أكون ملقى ، حينما أفكر بهذا
وأنت تستلقين بجنب أفكاري
أما الأوراق الباقية فهي أوراق لا أحد:
لكن البنى يحصل على المساء
يتعرف على ابننا!

عزف سريع

حمل
الى الأرض
برفقة الأثر الذي لا تخطئه العين:

عشب، مكتوب بشكل منفرد. الأحجار، بيضاء
مع ظلال العيدان
لا تقرأ بعد الآن ـ انظر!
لا تنظر بعد الآن ـ اذهب!

اذهب ساعتك
لا أخوات لها، أنت ـ
أنت في بيتك عجلة تدور
ببطء من تلقاء نفسها البرامق
تتصاعد
تتصاعد على حقل مسود الليل لا يحتاج
الى نجوم لا مكان
يسأل عنك.

لا مكان
يسأل عنك

المكان حيث استلقوا
له اسم لم يكن يملك اسما
لم يكونوا هناك انما
كان ثمة شيء بينهم
لم يبصروا عبره.
لم يبصروا ، لا
تحدثوا
عن كلمات
لم تستيقظ واحدة منهن بعد
النوم عاجلهن

جاء جاء. لا أحد
يسأل

أنا هو أنا،
أنا كنت مستلقيا بينكم
أنا كنت صريحا
كنت مسموعا أنبضكم أنفاسكم
أطاعت، أنا
مازلت هو أنا،

وأنتم نيام

أنا مازلت أنا

سنوات
سنوات سنوات أصبع
يجس صاعدا نازلا ، يجس
حوله
النتوءات التي يمكن تحسسها هنا
تنفتح عن بعضها البعض كثيرا ، هنا
ألتأمت هنا ثانية ـ
من غطاها؟
يغطيها
من؟

اتت ، أتت
أتت كلمة ، أتت
أتت خلال الليل
تريد أن تضيء ، تريد أن تضيء

رماد
رماد، رماد
ليل
ليل وليل اذهب
الى العين لأجل أن تبتل

اذهب
الى العين

لأجل أن تبتل
عواصف
عواصف من تطاير الجزئيات الأخرى
أنت تدري
إن قرأنا
نحن في الكتاب
وكان كان رأي
وكان كان رأي
كيف أمسكنا
ببعضنا
ببعضنا بهذه الأيدي؟

وقد كان مكتوبا أيضا بأن
أين أسدلنا
صمتا عليها
كأنها صمتنا بالسم كبير
صمت
أخضر ورقة كأس كانت
فكرة نباتية معلقة بها
خضراء، نعم
تتعلق نعم
تتعلق
تحت سماء شامتة

بها، نعم
شيء نباتي.

نعم
عواصف
تطاير الجزئيات بقي
وقت بقي
مازال وقت لكي نحاول مع
الحجر ـ إذ كان
مضيافا
لم يقاطع الكلام
كم كانت حالتنا جيدة

حبيبي
حبيبي وليفي ساقي
كثيف
عنبي، مشرق كلوي
سطحي
وكتلي مرتخ، متشعب
هو، هو لم يقاطع الكلام
تكلم
يجب التكلم الى عيون جافة
قبل أن يغلقها
نفسها

تكلم، تكلم
كان، كان

نحن
لم نتراخ، وقفنا
في المنتصف بناء
مليء بالمسامات و
جاء.

جاء إلينا، اخترق
رقع بشكل
غير مرئي،
رقع الغشاء الأخير
والعالم ألف كريستال
أطلق، أطلق.

أطلق، أطلق
وعندها ـ
ليالي، غير ممزوجة دوائر
خضراء أو زرقاء، مربعات حمر:
يستخدم العالم أعمق دواخله
في اللعبة مع الساعات
الجديدة ـ دوائر
حمراء أو سوداء، مربعات فاتحة اللون
لا أثر لظل طائر
لا طاولة قياس، لا
روح دخان تصعد وتشارك في اللعب.

تصعد
وتشارك في اللعب ـ
خلال هروب البوم (في الغسق)
في الجذام المتحجر
أيدينا الهاربة، في أحدث رفض
فوق
وابل الرصاص
عند الجدار المنثور

مرئي، من جديد
الأخاديد الجوقات
آنذاك

الأناشيد، هو، هو ـ
زيانا
اذن
مازالت هناك معابد
مازال النجم
يشع
لا شيء
لا شيء ضاع

هو ـ
زيانا

خلال هروب البوم هنا
الأحاديث بلون اليوم الرمادي
آثار المياه الجوفية
(بلون اليوم الرمادي
آثار المياه الجوفية ـ

حمل
الى الأرض
برفقة
الأثر الذي
لا تخطئه العين.
عشب
عشب
مكتوب بشكل منفرد).

---

* ايفان غول: شاعر ألماني (اسمه الاصلي هو اسحاق لانغ ١٨٩١ - ١٩٥٠) كتب باللغتين الالمانية والفرنسية وقد ارتبط باول تسيلان بصداقة معه في باريس منذ عام ١٩٤٩ وحتى وفاته عام ١٩٥٠ حيث ترجم بعض أشعاره الفرنسية الى الالمانية.

مختارات من
ديوان التماريت
غارسيا لوركا

إضاءة

تحتفل أسبانيا هذه السنة، ومعها يحتفل عشاق الكلمة القزحية وغجر الحرف الناري... بالذكرى المئوية الأولى لميلاد عندليب الأندلس وشاعر الفلاحين. وبسطاء العالم. وعشاق الحرية فيديريكو غارسيا لوركا.

يعتبر لوركا أحد أنشط جيل ٢٧. ولد في الخامس من يونيو سنة ١٨٩٨ بـ«فوينتي فاكيروس، وهي قرية صغيرة. تبعد عن غرناطة بعشرين كيلومترا من أب فلاح وأم معلمة. أدخلته الى فضاءات المعرفة في سن مبكرة ولم تكن تدري أنها بذلك حكمت عليه. كان والده يمتلك في تلك المنطقة الفلاحية الخصبة أراضي زراعية وضيعا.

وفي فجر التاسع عشر من أغسطس سنة ١٩٣٦ سقط برصاصات آثمة رمته بها بنادق كتائبية فرانكاوية حاقدة — خارج غرناطة — في وهدة «فيثنار Viznar». حيث حقول الزيتون وبيارات البرتقال، في عز الخصب والعطاء وهو لم يكمل عقده الرابع.

وحين اغتيل رثاه نيرودا ككثير من الشرفاء بقصيدة غاضبة أشد الغضب. نقم فيها على كل شيء. فقد كان موته المفاجيء رمية اصابت أعمق الأعماق.

ولوركا شاعر ومسرحي. بل إنه شاعر الأساطير وكاتب عبقري بكل مقاييس العبقرية والجنون، وشعره في جوهره رمزي خلف مظهره الفولكلوري والشعبي. بساطة في الاسلوب. وبعد في الرؤى. أعماله تكشف عن مأساة كائن معذب. فلوركا دائما يعارض غريزيا وبصفته الانسانية تقاليد المجتمع المهشوشة. من هذا التوتر تتدفق أعماله المتميزة الرمزية. وعالمه هو الليل بكل مهمشيه الليل المسكون بـ«احصنة حالمة». ليل مقمر دائما وانثوي لكل مجدب وعقيم. وقاموس لوركا اللغوي زاخر بالمفردات العربية: قصر - ياسمين - زيتون - طلح - ليمون - خرشوف - عنبر قنديل - دفلى ... حتى قصائده وبعض كتبه تحمل عناوين عربية غزالة: - قصيدة - ديوان..

ترجمة : عبدالسلام مصباح*

قصيدة جريح الماء

أريد
أن أهبط البئر،
أريد
أن أتسلق أسوار غرناطة
لأرى القلب القديم
من المثقاب المعتم للماء.
كان الطفل الجريح
يئن
متوجا
بالجليد.
برك
صهاريج
ينابيع
كانت تسل سيوفها
في وجه الريح.
آه.
أي هيام جب.
أي حد جارح.
أي صخب ليلي
أي موت أبيض.
أي صحارى ضوء
كانت
في رمال الفجر
تغوص
كان الطفل وحيدا
وكانت المدينة تغفو
في حنجرته
تفجرت
نافورة من الأحلام
تحميه
من جوع الطحالب
الطفل واحتضاره
وجها لوجه
كانا مطرين
أخضرين
متعانقين
تمدد الطفل على الأرض
محفوفا
بموته
أريد
أن أنزل البئر.
أريد
أن أموت
جرعة
جرعة
أريد
أن أملأ قلبي
بطحالب
لأرى جريح الماء.

قصيدة البكاء

أغلقت شرفتي
لأنني
لا أريد
أن أسمع البكاء،
لكن
من خلف الجدران
الرمادية
لا شيء يسمع
غير البكاء
توجد ملائكة قليلة
تغني
توجد كلاب قليلة
تنبح
ألف كمان

★ شاعر ومترجم من المغرب.

تسع
في راحة يدي
لكن البكاء
كلب ضخم
البكاء
ملاك عظيم
البكاء
كمان هائل
والدموع
تكمم
فم الريح
ولا شيء يسمع
غير البكاء.

قصيدة الغصون

عبر غابات التهاريت
جاءت
كلاب شرسة
منتظرة
أن تسقط الغصون
منتظرة
أن تتكسر
من تلقاء نفسها
في «التهاريت».
شجرة تفاح
حبلى
بتفاحة
من بكاء
وعندليب
يخمد التنهدات.
ويهربها تدرج
في الغبار
لكن الغصون
فرحة
الغصون مثلنا
لا تفكر في المطر
وترقد فجأة
كما لو أنها أشجار.
واديان
كانا ينتظران الخريف.
جالسين
تغمر المياه ركبتيهما
وكان الظليل
يدفع الغصون
والجذور
بخطو فيل
في غابات التهاريت
أطفال كثر
مقنعون
ينتظرون
أن تسقط الغصون.
ينتظرون
أن تتكسر
من تلقاء نفسها

قصيدة المرأة الممدة

رؤيتك عارية
تذكرني
بالأرض.
الأرض الملساء
الخالية من الأحصنة.
أرض بلا أسل.
صورة متكاملة
مغلقة
أمام المستقبل
تخوم من فضة

رؤيتك عارية
تعرفني
بقلق المطر
الباحث
عن ساق ذابلة
أو حمى البحر الواسع
الوجه
دون أن يعثر
على نور خده
الدم
سيرن في المخادع
وسيأتي
شاهرا سيفا لامعا
لكن
لن تعرفي
أين يخبئون قلب الضفدع
أو البنفسجة
بطنك
صراع الجذور،
وشفتاك
فجر
بلا حدود
تحت ورود الفراش
الدافئة
بين الموتى
في انتظار دورهم

قصيدة حلم في الهواء الطلق

زهرة الياسمين
وثور مذبوح
رصيف لانهائي
خريطة
ردهة
قيثار
فجر
تتخيل الطفلة
ثورا
من ياسمين
والثور
شفق نازف
يخور
إذا كانت السماء
طفلا صغيرا،
فالياسمين
يفرش نصف ليل قاتم
والثور
حلبة زرقاء
بلا مصارعين
وقلب
في أسفل سارية.
لكن السماء
فيل
والياسمين
مياه
بلا دماء
والطفلة
غصن ليلي
على الرصيف الواسع
القاتم.
بين الياسمين والثور
أو كلاليب من عاج
أو قوم نائمين
في الياسمين
فيل
وسحب
وفي الثور
هيكل طفلة

قصيدة اليد المستحيلة

لا أتمنى
أكثر من يد واحدة.
يد جريحة
لو أمكن.
لا أتمنى
غير يد

ولو قضيت ألف ليلة
بلا فراش.
ستكون زنبقة
مصفرة
من جير
ستكون حمامة
الى قلبي
مشدودة
ستكون حارسة
في ليل عبوري
تمنع
على الاطلاق
دخول القمر.
أنا لا أتمنى
غير هذه اليد
للزيوت اليومية
والشرشف الأبيض
لاحتضاري
أنا لا أتمنى
غير هذه اليد
لتكون جناحا
لموتي.
كل ما تبقى
تورد
بلا اسم
كوكب مكتمل.
ما تبقى
شيء آخر.
ريح حزينة.
سماء.
تفر الأوراق
أسرابا.

قصيدة الوردة

لم تكن الوردة
تبحث
عن الفجر
خالدة
على غصنها
تقريبا
كانت تبحث
عن شيء آخر.
لم تكن الوردة
تبحث
عن علم
ولا عن ظل
تخوم
من لحم
وحلم.
كانت تبحث
عن شيء آخر.
لم تكن الوردة
تبحث
عن الوردة.
ساكنة
من أجل السماء.
كانت تبحث
عن شيء آخر.

قصيدة الصبية المذهبة

كانت الصبية المذهبة
تستحم
في الماء
وكان الماء
يتخضب
بلون الذهب.
كانت الطحالب
والأغصان الغارقة
في الظل
تدهشها.
وكان البلبل
يغرد
للصبية البيضاء.
أقبلت الليلة المضيئة
تعكرها
فضة رديئة
والنسيم الداكن
ينزل
فوق الجبال الجرداء.
كانت الصبية المبللة
في المياه
بيضاء
والمياه شعلة
لاح الفجر
دون شائبة
بألف وجه لبقرة.
متيبسا
ومكفنا
بأكاليل متجمدة
كانت الصبية الباكية
تستحم
بين اللهب
وكان العندليب يبكي
وجناحاه يحترقان
كانت الصبية المذهبة
بلشونا أبيض
وكانت المياه
تتخضب
بلون الذهب.

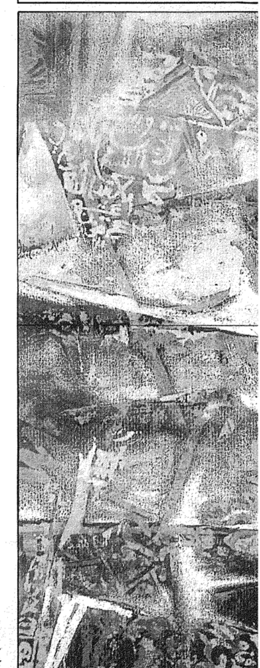
قصيدة الحمامتين القاتمتين

الى
كلاوديو غيين
من خلال أغصان الغار
تطير حمامتان قاتمتان.
إحداهما
كانت الشمس.
والأخرى
كان القمر.
قلت لهما:
يا جارتي الصغيرتين
«أين قبري؟»
قالت الشمس
«في ذيلي»
وقال القمر
في حنجرتي
وأنا الذي كنت أمشي
رأيت عقابين
من ثلج
وصبية عارية
أحدهما
كان الآخر،
والصبية
لم تكن أحدا
عقابي الصغيران
قلت لهما
«أين قبري؟
قالت الشمس
في ذيلي
وقال القمر
«في حنجرتي».
من خلال أغصان الغار
رأيت حمامتين
عاريتين.
إحداهما
كانت الأخرى
وهما
لم تكونا أحدا

فرناندو أربال

مقاطع من حجر الجنون

ترجمة : حكمت الحاج *



عندما أفكر فيها، ذاكرتي ، الوزير الأسود والفيل الأسود يسهران في آن واحد في زاوية غرفتي عندما أفكر فيه، خيالي، أرى «أسد كوبنهاجن» يمر من أمامي. عندما أفكر فيها، أحلامي ، تتغطى الأرض بقبعات بدون زوائد. عندما أكتب «لا شيء» في ظلام طاولتي تحت ابهامي استطيع أن أقرأ بحروف فسفورية كلمة «لاشيء».

أيها السادة :

استلمت رسالتكم الموقرة بالرقم ٨٧٦٣ ب م / ب والمؤرخة في السابع والعشرين من كانون الثاني الماضي. أرجو المعذرة على تأخري في الاجابة.

ولكن أوجاعا عنيفة في رقبتي سببت لي الكثير من المعاناة في هذه الفترة وسمرتني الى الأرض أياما طويلة. أنا في الحقيقة وضعت على واجهة بيتي بساطين كبيرين بنفسجيين وأرجو منكم أن تصدقوني عندما أقول لكم أنهما ضروريان جدا لهدوئي. وأخيرا جاء بعض الناس في زيارة إلي وعكروا سكينتي وبالتالي اضطررت الى استخدام هذه الطريقة لابعادهم. أنتم تفهمون جيدا أنني

لا أستطيع أن أسهر الليل وأقضي النهار على شرفتي . العلامات الأخرى التي ثبتها على الجدار لها نفس الوظيفة بما في ذلك اللوحة التي كتبت عليها:

«إبتعدوا عني أيها القذرون».

الحل الذي تقترحونه علي (أن أدع البساطين والعلامات الأخرى في ممر شقتي) لا يعود علي بأية فائدة. إن الزوار يدخلون دائما من الشباك وأحيانا ينفذون عبر الجدار وهذا الأمر يجعلني أفكر بأنهم يأتون إلي طائرين في الهواء. اعملوا على تهدئة المواطنين وقولوا لهم ألا يروا في هذه الوسائل المتواضعة لحماية الذات شيئا يجرح شعورهم.

أشكركم على لطفكم معي لحل مشاكلي الخاصة الحميمة.

هذا وتقبلوا فائق احترامي.

***

كنا نحن الاثنين في السينما وبدلا من أن أشاهد الفيلم كنت أنظر إليها. لمست ضفائرها ومسحت على حواجبها ومن ثم قبلت رُكبتيها ووضعت على بطنها دمية من الورق عملتها من التذاكر. كانت تنظر الى الشاشة وتضحك ، حينذاك مسدت نهديها وفي كل مرة كنت أضغط على أحد النهدين كانت سمكة زرقاء تقفز منه.

***

★ كاتب عربي يعيش في تونس.

التجأت الشجرة الى الورقة
والتجأ البيت الى الباب
والمدينة الى البيت إلتجأت
كنت أتمشى متأملا هذا العرض ورأيت مرة أخرى
أن الشجرة قد تحولت الى ورقة وأن البيت قد تحول
الى باب والمدينة الى بيت. وهذا هو السبب الذي
يجعلني أبذل قصارى جهدي لكي لا أخبيء نفسي في
يدي.

***

ضربت رأس الشيخ بالفأس ومن فتحة الجرح خرجت
هي
عارية تماما. تقدمت نحوي وأنا أعطيتها ضفدعة
وبدأت
هي ترضعها. أغلق الشيخ جمجمته المكسورة بيديه ومن
ثم انفجرت الشعلات تحت قدميه. هي اقتربت منه
وابتلعت
النار. دخلنا نحن الاثنين أنا واياها الى بيت لكن فورا
أدركنا
أنه ليس بيتا بل بيضة شفافة وتعانقنا أنا وهي وعندما
أردت
أن أبتعد عنها شعرت بأننا قد تحولنا الى جسد واحد ذي
رأسين. نفخ الشيخ على البيضة فطارت ذاهبة بنا أنا
وهي.
رجل يرتدي زي الأساقفة وفي يده سوط أمرني
بالدخول الى
الكنيسة. بدا لي أن البوابة مكونة من ردفي امرأة عملاقة
تركع. في زاوية أمامي امرأة كانت ترقص وهي مختفية
تماما وبصعوبة كنت أستطيع أن أحرز مفاتنها. أردت
أن أذهب
الى الزاوية ولكنني بقيت أنظر الى المرأة وهي ترقص.
اقتربت
مني وطلبت أن ألمس نهديها. كنت خائفا ألا يرانا أحد
ما.
ولكنني في الأخير أطعت . حينذاك رفعت أحد براقعها
. وبدلا من
أن يكون ثديها تحت يدي شعرت برأس طفل وليد.
الرأس كان يضحك. سحبت يدي ووقع الطفل الى
الأرض. انخرط الطفل في البكاء وعندما انحنيت لكي
أرفعه اختفى، حينذاك عانقني.

كنت خائفا ألا يرانا أحد. حاولت أن أتخلص ولكن بلا
جدوى
خلال الاحتدام نزعت واحدا من براقعها ورأيت أن
ذراعيها ليسا
سوى أغصان سميكة خالية من الورق ووجهها كان
شاحبا للغاية
ومجعدا جدا. بدأت تضحك بفم أدرد. سمعت صوت
الطفل يصيح.
هذا هو . التفت وأبصرت رأسه في يد الرجل الذي
يرتدي زي الأساقفة . كان يحدق في. أردت الفرار
ولكن أغصان المرأة
سجنتني مثل الكماشات.

***

وضعت الفرجال على بطنها وبدأت أرسم دوائر داخل
دوائر .
وكانت تقطع سرتها وركبتيها وقلبها ولكي لا أنسى
وجهها
تخيلتها ممتلئة بالأرقام ومن ثم بدأت تمطر. وركبت
عارية
على ظهر حصان وهي منتصبة كالفرسان وكنت أمسك
بالعنان.
كانت تتساقط من السماء أسماك وتمر من بين ساقيها
والأسماك
تضحك . أحيانا كفي اليمنى تنفصل عن ذراعي من
الرسغ وتنضم
الى يدي اليسرى. أنا أمسكها بقوة حتى لا تسقط
وأفقدها ودائما
علي أن أكون في أقصى درجات الانتباه خصوصا في
ساعة
إعادة التركيب لئلا أضعها بالعكس حيث الكف
موجهة الى الخارج.
١٩٦٣

***

ولد فرناندو ارابال في مليلة اسبانيا. ومنذ نيسان ١٩٥٥ عاش في باريس حيث شارك في الحركة السوريالية . وكروائي فقد نشر بالفرنسية ، «بعل بابل» ودفن سردينيا» ولكنه اشتهر بمسرحياته . وشعر مثل مسرحه تسوده روح الدعابة السوداء. من أهم أعماله الشعرية «حجر الجنون » رهو شرح لكوابيسه.

قصائد عشق يابانية

تعريب : عبدالكـــريم الحنـــكي *

تقديم :

هذه مجموعة من قصائد الشاعرة اليابانية المعاصرة ماريتشي كو، ننقلها الى العربية ، عبر الانجليزية التي نقلت اليها عن الأصل الياباني، مع إدراكنا ما يكتنف ذلك من محاذير. لكنني لا أظن القارىء إلا متفقا معي في أن سلاسة هذه القصائد وجرأتها المدهشة ، بما وراءها من مرجعية فلسفية ودينية موغلة في القدم، تتيح لناقلها أن يحتفظ بها حتى عبر أكثر من لغة وسيطة، فهي شعر له من وضوح الصدق ما يعليه على اللغة، وهي نثر له من دفق الشعر ما يرفعه على الايقاع، وهي فلسفة لها من البساطة ومن جراة الغواية، ما يأخذ بتلابيب النفس، ويرفعها متوجدة الى الزهرة ـ نجمة الصباح ـ ، تلك التي بايعها العالم القديم كله، فيما يبدو، على عرش ربوبية الحب والخصب والجمال، وعدد أسماءها فكانت: إنانا، وعشتار، والعزى ، واللات، وعناة ، واثينا، وفينوس، وافروديت ، وماري، وماريشي، ثم جعل العشق الجنسي من أهم طقوس عبادتها.

ولقد آثرت أن أقدم لها بتعريف للمترجم بالشاعرة وخلفيتها الثقافية، ورد في الأصل ملحقا بالقصائد لا مستهلا لها، وهو تعريف يفترض في قارئه إلماما كافيا بالبوذية ومذاهبها وأسماء طوائفها وآلهتها. لذلك ، فقد رأيت لزاما أن أردف تعريفه ذاك بإشارات تضيئه، سعدت بتجشم متعة البحث في بعض مما فيه غناء من المصادر في طلبها.

بقي أن أشير الى أن هذه القصائد معربة عن مجموعة للشاعر الأمريكي كنث ركسرث (١٩٠٥ - ١٩٨٢) تضم عددا من قصائده وترجماته الشعرية التي أنجزها أثناء إقامته في مدينة كيوتو في اليابان ما بين ١٩٧٤ - ١٩٧٨ وأصدرها بعد ذلك. وما تقرأه هنا يمثل معظم قصائد القسم الثالث والأخير من المجموعة، والموسوم بـ (قصائد عشق ماريتشيكو). أما المجموعة كلها فاسمها (نجمة الصباح)، تظهر على غلافها الشاعرة ماريتشي كو وهي تتواجد ووردة في يدها، بعينيها المغمضتين، وابتسامتها الجميلة الخفرة، وشعرها الأسود الطويل، وجسدها الذي لا يستره إلا العري، إذ أن «ماريتشي هي نفسها نجمة الصباح، كما يقول الغلاف الأخير للمجموعة، والذي يوضح: «إن صورة ماريتشي المرسومة على الغلاف مأخوذة من مجلة مايوغو (ومعناها في اليابانية نجمة الصباح) التي تصدرها الشاعرة يوسانو اكيكو، والتي بعثت الثورة في الشعر الياباني الحديث».

قصائد عشق ماريتشي كو

تعريف :

ماريتشي كو هو الاسم المستعار لامرأة شابة معاصرة تعيش بالقرب من معبد ماريشي ـ بن في كيوتو.

وماريشي ـ ابن إلهة هندية، قبل آرية، للفجر. وهي بونيساتفا ، في البوذية، وراعية للجيشا، وللعاهرات ، وللنساء إبان الولادة، وللعاشقين ، وهي، من ناحية أخرى، حامية للساموراي. ولا يوجد سوى القليل من معابدها أو مزاراتها ، أو حتى تماثيلها ، في اليابان. بيد أن ما يجسدها هو التماثيل الكائنة غالبا في الجادات مثل أشكال أبي الهول، وهي تماثيل خنازير برية تقوم ، كذلك بجر عربتها. ولها وجوه ثلاثة : الامامي وهو للرحمة ، والجانبي وهو لخنزيرة، والجانبي الآخر، وهو لامرأة في حال من النشوة والوجد. ورغم قلة ما يجسدها ، فإنها إلهة محبوبة بالنسبة للشنغن التانترية في تاتشيغاوا. ولانها شعاع الضوء، شاكتي، أو براجنا، قوة أو حكمة فيروكانا (بوذا الأساسي، داينيتشي نايوراي)، فإنها تجلس على حضنه في حالة هناء جنسي (فهي) مايوغو ـ نجمة الصباح.

تكتب لي ما ريتشيكو، إذ أقدم الآن المزيد من قصائدها ، مشيرة الى ما أوردته عنها في كتابي (مائة قصيدة أخرى من اليابانية) : «على الرغم من أن ماريتشي هي الشاكتي ، أو القوة بالنسبة لاله الشمس الهندي فإنها البراجنا ، أو الحكمة بالنسبة لداينيتشي نايوراي. وداينيتشي تعني (إله) الشمس الأعظم ،لكنه كذلك بمعنى مجازي فقط ، فهو باعث النور في اللاتناهي المركب من لامتناهيات الخليقة. إن بوذات وبوذيساتفات الماهايانا لا يعرفون قرينات الشاكتي، لسبب بسيط هو أنه لا توجد في البوذية أشياء من مثل القوة. القوة هي الجهل والجشع. إنها بالنور ، تتحول الى حكمة».

لاحظ أن كثيرا من قصائدها ، وشأنها في ذلك شأن شاعر القرن السابع عشر الانجليزي روتشستر يحيل الآيات الدينية الى آيات جنسية كما أنها تحول أغاني الجيشا التقليدية الى قصائد تصويرية ولذلك فإن من الممكن مقارنتها مع شعراء الصوفية الفرس، حافظ والعطار، وسعدي وغيرهم وكذلك مع الصوفي العربي ابن العربي ـ مع كل أولئك الذين تعرفهم جيدا عن طريق الترجمة.

إن سلسلة هذه القصائد، كما هو واضح حتما، تشكل نوعا من الرواية المصغرة، وتستدعي «مفكرة إيزومي شيكيبو» الشهيرة مع تخليصها من نثريتها ولتلاحظ كذلك أن جنس المعشوق غير محدد تحديدا واضحا.

كنث ركسرث

* شاعر ومترجم من اليمن.

(١)

أجلس الى طاولتي
ما الذي أستطيع أن أكتب لك ؟
مريضة بالعشق أنا،
أتوق الى أن أراك جسدا.
لا أستطيع أن أكتب إلا:
«أحبك . أحبك . أحبك
يخترق الحب قلبي
ويمزق أعضائي.
ونوبات الحنين تخنقني
ولن تكف.

(٢)

إذا فكرت في الرحيل بعيدا
والمجيء إليك،
فإن عشرة آلاف ميل تكون مثل ميل واحد.
لكننا في المدينة ذاتها معا
ولا أجرؤ أن أراك،
فالميل الواحد أطول من مليون ميل.

(٣)

يا لألم هذه اللقاءات المختلسة
في عمق الليل.
أنتظر أنا، تاركة الشوجي مفتوحا
ومتأخرا تجيء أنت، وألمح ظلك
يتحرك بين الأوراق
على قاع الحديقة
نتعانق ـ متخفيين من أهلي.
أغطي وجهي براحتي وأبكي
فأكمامي قد ابتلت.
نتطارح الحب، وفجأة
يبرز مراقبو الحرائق
بخشخشاتهم ومشكاتهم
يا لهم من متوحشين
إذ يظهرون في مثل هذه اللحظة
أثرثر أنا، وقد أربكني ظهورهم،
بالسخافات،
ولا أستطيع أن أكف عن التحدث
بكلمات لا رابط بينها

(٤)

تسألني عما كنت أفكر فيه؟
قبل أن نصبح عاشقين
سهل هو الجواب
قبل أن ألتقيك
لم يكن لدي ما أفكر فيه.

(٥)

يدثر الخريف الدنيا كلها
بالثوب الصيني المطرز العتيق
تصيح الجداجد: «نرفو الثياب العتيقة نحن».
حريصة هي أكثر مني.

(٦)

فقط نحن
في بيتنا الصغير
بعيدا عن كل الناس،
بعيدا عن العالم
ولا شيء سوى صوت الماء على الحجارة
حينها أقول لك:
«انصت اسمع الريح بين الأشجار».

(٧)

مطارحتك الحب
كالشرب من ماء البحر
كلما شربت أكثر
ظمئت أكثر،
الى أن لا يروي ظمئي شيء
سوى أن أشرب البحر كله.

(٨)

في الفجر شعاع واحد.
إن هناء حبنا
لا يدرك
لا شمس تشع هناك، ولا
قمر، ولا نجوم ، ولا ومضة برق،
ولا حتى ضوء مصباح.
وكل الأشياء متوهجة
بالعشق الذي يضيء الدنيا كلها.

(٩)

توقظني،
وتقبلني

وأمنحك الندى
ندى أول صباح في الدنيا.

(١٠)

في يوانع الشجر يغني اليوغيزو
بين نباتات الأسل الخضراء تغني الضفادع
في كل مكان ثمة النداء نفسه
نداء الكائن للكائن
الغيوم الكئيبة تتهادى في الفراغ
قوارب الصيادين تتهادى في المد
تأخذها أشرعتها بعيدا.
لكن الحبال التي ماتزال، كما كانت قديما، تفتل
مع شعر نسائهم،
تشدهم عائدين
فوق انعكاسات صورهم في الأعماق الخضراء
نحو موانيء الحب.

(١١)

متمددة في المرج، أنفتح لك
تحت شمس الظهيرة،
والدخان الضبابي يكاد يخفي
تويجات وردتي.

(١٢)

لأنني أحلم
بك في كل ليلة،
فإن أيام وحدتي
ليست سوى أحلام

(١٣)

يلذعها العشق، فتصرخ
زيزة الحصاد. وصامتا كاليراعة
يلتهم العشق جسدي.

(١٤)

لننم الليلة معا ها هنا.
من يدري أين ننام غدا؟
ربما ننطرح غدا في الحقول نحن
ورؤوسنا على الصخور.

(١٥)

النيران
تضطرم في قلبي.
لا دخان يصاعد.
لا يعلم أحد.

(١٦)

توتر النهار أقضيه في
أحلام يقظة بك. وبالفرحة أسترخي
حين أسمع في الشفق
أجراس المساء وهي تقرع من معبد لمعبد.

(١٧)

من هناك ؟ أنا.
أنا من؟ أنا ياء المتكلم. أنت كاف المخاطب.
لقد أخذت الضمير الخاص بي،
فنحن نا.

(١٨)

قمر الربيع المكتمل
يصعد من الفراغ،
ويزيح جانبا شبكة
النجوم، ويجلس كرة من البلور الخالص
على المخمل الشاحب، بين الجواهر.

(١٩)

عطارد، هذا الربيع،
أبعد ما يكون عن الشمس و
يتوهج شعاع ضوء،
في حمرة الفجر
فوق الرمال
والأمواج التي لا تحصى
للمحيط الذي لا يحد.

(٢٠)

ليتني أستطيع أن أكون
كانونا له أحد عشر رأسا
لأقبلك، كانونا
ذا ألف ذراع،
لأضمك الى الأبد.

(٢١)

أصرخ،
والهزة
تنزح جسدي، فكأنني
شققت نصفين.

(٢٢)

لسانك ينقر ويتحرك
داخلا في، فأتجوف
وأسطع



لوحة للفنان: كوروداسييكي - اليابان

بضياء يبعث الدوار، مثل دخيلة
لؤلؤة كبيرة متعددة.

(٢٣)

آن الأوان الذي
يؤوب فيه الأوز البري. وبين
الشمس الهابطة و
القمر الصاعد يخط صف
من البرانت هيئة قلب

(٢٤)

حين عدت من
الحمام الساخن، أتيتني أمام
المرآة الأفقية
بجانب السرير الواطيء، وبينما
نهداي يهتزان بين يديك
كان ردفاي يرتجان قبالتك.

(٢٥)

مبكر هو الربيع هذا العام
الغار، والخوخ والدراق،
والسنط واللوز
كلها «تزهر معا في آن، وتحت القمر
يفوح الليل برائحة جسدك.

(٢٦)

أحبيني . في هذه اللحظة
نحن أسعد
البشر في العالم.

(٢٧)

لا شيء في الدنيا يعدل
جزءاً من ستة عشر جزءا من الحب
الذي يحرر قلبينا
ومثلما تضيء نجمة الصباح،
في الظلمة التي تسبق الفجر،
العالم كله بشعاعها
كذلك يلمع الحب في قلبينا و
يملؤنا بالبهاء.

(٢٨)

أشد رأسك وثيقا بين
فخذي وأنضغط على
فمك، وأطفو بعيدا
الى الأبد، بقارب
أرجوان في نهر الجنة.

(٢٩)

لا يمكن أن أنسى
ذلك الغسق المعطر داخل
خيمة شعري الأسود
عندما استيقظنا لنتعاطى الحب
بعد ليلة حب طويلة.

(٣٠)

كل صباح،
أستيقظ وحيدة، وأنا أحلم
أن ذراعي هي لحمك العذب المذاق
فأضغط عليها شفتي.

(٣١)

تنام (عصفورة) اليوغيزو في أيكة الخيزران،
يصطادها ذات ليلة رجل بشرك خيزران،
وهي ترقد الآن في قفص خيزران

(٣٢)

حزينة أنا هذا الصباح
لقد كان الضباب كثيفا جدا
فلم أتبين ظلك
حينما مررت بشوجي نافذتي.

(٣٣)

أهي الريح فقط
بين حشائش الخيزران،
أم أنت ، قادما إلي؟
حيال كل نأمة
يثب قلبي خافقا
وأجاهد لكي أغلب عذابي
وأهنأ بنومة قصيرة،
لكنني أزداد قلقا وحسب.

(٣٤)

انتظرت الليل كلّـه.
عند منتصف الليل كنت أتلظى.
في الفجر وعلى أمل
أن ألقاك في حلم،
طرحت رأسي المتعب
على ذراعي المثنيتين
لكن أغنيات الطيور،
وهي تستيقظ من نومها ، عذبتني.

(٣٥)

لأنني لا أستطيع أن أكف،
ولو للحظة واحدة أستريح فيها من
التفكير فيك ،
فإن الأوبي* الذي كان يلتف حولي مرتين،
صار يلتف حولي ثلاثا.

(٣٦)

مثلما تتبع العجلة حافر
الثور الذي يجر العربة،
تتبع حسرتي خطوات قدميك
وأنت تغادرني عند الفجر

(٣٧)

في الجبل
مضناة حتى قدميها،
وضائعة في الضباب، تصرخ عصفورة التدرج
ناشدة إلفها.

(٣٨)

منذ كم من حياة
دخلت لأول مرة سيل العشق الجارف
لاكتشف في الأخير
أنه لم يعد هناك من ساحل أبعد.
ومع ذلك ، فإنني أعلم أنني سأدخله مرارا ومرارا.

(٣٩)

زهرتان في رسالة
بين التلال النائيات يغوص القمر
حشائش الخيزران يبللها الندى.
أنتظر أنا.
في شجرة الصنوبر تغني الجداجد طوال الليل.
في الجو يصيح الأوز البري.
لا شيء آخر.

(٤٠)

إن فوضى شعري
سببها وسادتي الخالية التي جفاها النوم.
أما عيناي الغائرتان وخداي الذابلان
فغلطتك أنت.

(٤١)
مرة أخرى أنصت إلى
الضفادع الأولى وهي تغني في البركة.
يغمرني الماضي.

(٤٢)
في الحديقة ، يستيقظ غراب
وينعب تحت القمر المكتمل،
وأستيقظ أنا وأنشج باكية
على السنوات التي مضت.

(٤٣)
ألأنك تحبني أتيتني ؟
أمن غير حب أتيتني؟
أم تراك أتيتني فقط
لكي تؤدي تجربة على قلبي؟

(٤٤)
كنت ألمع من بعيد، في الماضي ، مثل
جبل يكسوه الثلج.
أما الآن ، فضائعة أنا مثل
سهم أطلق في الظلام
لقد ولى وعلي أن أعتاد
أن أعيش وحيدة و
أن أنام وحيدة مثل ناسك
مدفون عميقا في الغابة.
سوف أتعلم المضي
وحيدة مثل أحادي القرن*.

(٤٥)
إنك لا تستطيع بدوني سوى
أن تحيا كيفما اتفق مثل
كرة باتشنكو ساقطة
إنني حكمتك.

(٤٦)
هل صاح طائر وقواق ما؟
أتطلع خارجا ، لكنه ليس هناك سوى الفجر و
القمر في قسمه الأخير من الليل.
هل القمر هو الذي صاح:
هو روبيريت ! هو روبيريت!
الفناء ! الفناء!

(٤٧)
طويل جدا هو الليل على من جفاه النوم
طويل جدا هو الدرب على متقرح القدمين
طويلة جدا هي الحياة على امرأة
صيرها الغرام حمقاء.
لم كان لي دليل مراوغ
في طرقات العشق المتلوية؟

(٤٨)
إن هذا الجسد الذي عشقت
هش، مزعزع بطبيعته،
مثل قارب هائم على غير هدى
نيران الصيادين الشرهين
تتوهج فجأة في الليل.
ويتوهج قلبي بهذا الألم.
هل تفهم؟
إن حياتي تنطفىء
أتفهم؟
حياتي
وإذ أتلاشى مثل العصي
التي تمسك الشباك في وجه التيار
في نهر يوجو،
يضاجعني التيار والسديم.

(٤٩)
ليل بلا نهاية. وحدة
ورقة قيقب تسوقها الريح
أمام الشوجي. وأنا أنتظر ، كما كنت في الأيام التي
خلت،
في مكاننا السري، تحت القمر المكتمل.
آخر الجداجد الناقوسية يغني.
لقد وجدت رسائل حبك القديمة،
ملأى بقصائد لم تنشرها أبدا.
أيهم ذلك ؟ إنها لم تكن إلا لي أنا.

(٥٠)
إنني أمقت هذا الظل، ظل شبح
تحت القمر المكتمل.
أسرح ، في شعري الذي يشيب، أصابعي
وأتساءل : أأصبحت بهذا النحول؟

(٥١)
مع أول الضوء أصحو
والرعدة تسري في أنحائي. خارج نافذتي
تتطوح ، ساقطة ، ورقة قيقب حمراء.

ما الذي علي أن أسلم به؟
اللامبالاة؟
تعمد الأذى؟
إنني أكره مرأى النهار الطالع
منذ ذلك الصباح الذي
حولتني فيه نظرتك الخالية من الحس الى قطعة ثلج
تشبه القمر الشاحب في الفجر.

إشارات توضيحية:

– ماريشي – بن (أو ماريشي – تن Marishi-ten كما تسمى كذلك) هو الاسم الياباني للالهة الهندية ماريشي MARICI التي تعني في السنسكريتية شعاع الضوء [١] وهي كما ترى إلهة كوكب الزهرة.

– البوذيساتفا هو الشخص «الذي يكون جوهره هو البوذي Buddhi (اي الاستنارة)»، والذي يحظى بتقدير خاص بسبب قراره «إرجاء دخوله النهائي في النيرفانا، وذلك لكي يقوم بتخفيف معاناة الآخرين» [٢] وهو كذلك كل من «يريد له القدر أن يكون بوذا» ، فهو (بوذا المستقبل) [٣]. و(البوذا) صفة ، تعني «المستنير» ومن هنا جاز عليهما الجمع .

– الجيشا هن المغنيات والراقصات، أما العاهرات فهن زانيات المعبد المقدسات اللاتي يحفزن قوى الطبيعة على الخصب. وقد كن جزءا مرتبطا بعبادة الزهرة في الديانة القديمة في أصقاع مختلفة من الحضارة، وكان ينظر اليهن باحترام حتى أن بعض الأسر كان ينذر بعض بناته لهذه المهمة المقدسة ! [٤].

– الساموراي هم طبقة المحاربين الارستقراطية اليابانية. وعليه ، فإن نجمة الصباح ماريشي تكون ربة للعشق وللحرب كذلك، ولا عجب فهي السمة التي عرفت بها الزهرة عند الأشوريين أيضا: «مع بدء ظهور الأشوريين على صفحة التاريخ، لم تعد الزهرة ربة اللذة والحب الشهواني فقط، بل أصبحت أيضا ربة حرب هلوك» . ثم أن هناك تقاربا كبيرا بين الاسم ماريشي وبعض أسماء الزهرة :«الغريب حقا أننا إذا تتبعنا اسم السيدة مريم Mary سنجده لقب كوكب الزهرة عند الرومان... ويشير العقاد الى أن الاسم Mary كان اسما عاما يطلق على إلهات الخصب» [٥].

– الشنغن Shingon طائفة بوذية يابانية. وقد جاءتها سمة التانترية من البوذية التانترية التي تعد تطورا مهما في إطار الديانة البوذية في الهند وجيرانها [٦] والتانترا كتاب مقدس ترتبط أجزاء منه بالعبادة الجنسية: «فعبادة العلاقات الجنسية التي سادت معظم الاقطار في هذا العصر أو ذاك، قد لبثت قائمة في الهند من العصور القديمة الى القرن العشرين، وكان إلهها هو شيفا، ورمزها هو عضو التذكير، وكتابها المقدس هو «أجزاء من التانترا» (ومعناها: كتب النصوص) [٧].

أما تاتشيفاوا فهي مدينة تقع في الشرق من طوكيو.

– فيروكانا هو إله الشمس الهندي، ومعناه في السنسكريتية «المنير» ويدعى كذلك ماهافيروكانا أي المنير الاكبر.

وهو في اليابانية داينيتشي نايوراي، وتعني«بوذا الشمس الاعظم» الذي تعتبره طائفة الشنغن «موضوع التقديس الأول ومصدر الخليقة كلها» [٨].

– الماهايانا، ومعناها «البلاغ الاكبر» هي الاسم الذي يطلق على البوذية التي سادت في الارجاء الشمالية من الهند والتبت ومنغوليا والصين واليآبان [٩].

أما إشارة المترجم الاخيرة الى غموض جنس المعشوق، وما تنطوي عليه من إلماع الى مثلية جنسية محتملة، فلا ارجحها ، فالأحوال التي تصورها هذه القصائد لا تدل على ذلك، كما أنها تشير الى المعشوق – وحسب ترجمته – بضمير الغائب المذكر He الذي لا يحتمل اللبس. ولو قد كان الأمر كذلك، لما عدمت شاعرتنا الجرأة في التصريح به شأن الشاعرة اليونانية القديمة سافو Sappho التي صرحت بذلك في شعرها ، والتي ماتزال الكلمة الدالة على المثلية الانثوية في الانجليزية (Sapphism) ترجع صدى اسمها. وعموما ، فمهما بلغت هذه القصائد فانها لا تبلغ مستوى تماثيل المعابد الهندية القديمة التي يشذ بعضها الى الحد الذي دهش له عمر أبو ريشة فصوره بقصيدة يقول احد أبياتها «وغوية ظمأى تغن في رضاها ظامئان»، واصفا حالة من حالات كثيرة .

وأخيرا، فإن الترجمة الانجليزية لهذه القصائد مهداة اهداء مزدوجا – من المترجم الى الشاعرة ومن الشاعرة الى المترجم، أما هذا التعريب فمهدى الى عشتار.

١ – انظر مادة (MARICI) في دائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica.
٢ – المصدر السابق ، مادة (Bodhiattva) .
٣ – ول ديورانت : قصة الحضارة – الهند وجيرانها ، ترجمة زكي نجيب محمود، الإدارة الثقافية بالجامعة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦١، المجلد الاول ، ج ٣ ص ٦٥، ١٩٧.
٤ – سيد القمني: الزهرة بين الخصب والحرب ، مجلة الكرمل ، العدد ٣٣/ ١٩٨٩، ص ٦.
٥ – القمني ، نفس الموضع.
٦ – دائرة المعارف البريطانية ، مادة (Shingon).
٧ – ديورانت : نفسه ، ص ٢٢٣.
٨ – دائرة المعارف البريطانية ، مادة (Vairocana).
٩ – ديورانت : نفسه ص ١٩٦.

*معاني الكلمات حسب ترتيبها في المقاطع

٣ – الشوجي: نوع من الأبواب أو النوافذ الانزلاقية ذو شرائح ورقية.
٥ – يشبه ناريهيرا مياه نهر تاتسوتا التي تغطيها أوراق الشجر باللباس الصيني المطرز القديم.
٦ – ترجع هذه القصيدة أصداء عدد من قصائد «بيوت شهر العسل» واحدثها للشاعرة يوسانو أكيكو.
٧ – تردد صدى فقرة في سفر اليوبانشاد. (وهو من الأسفار الدينية الهندية القديمة).
١٠ – يترجم اليوغيزو غالبا الى «عندليب» ولكنه ليس بعندليب ، ولا يغرد ليلا. إنه عصفور الأيك الياباني المغرد.
١٣ – تتكيء هذه القصيدة على أغنية ، ذات صيغ كثيرة، من أغاني الجيشا.
٢٠ – شكلا الكانون كلاهما عبارة عن تماثيل شائعة.
٢٢ – البرانت إوز صغير داكن اللون يقضي الشتاء في شمال هو نشو، الجزيرة الرئيسية. وهو يخالف الكثير من طيور هذه الفصيلة في انه لا يطير في تشكيلات سهمية، بل على هيئة صفوف غير منتظمة.
٢٤ – المرآة الأفقية مرآة رفيعة، تنغلق بألواح انزلاقية، وتمتد على طول جانبي السرير في كثير من المنازل اليابانية.
* كان الملك الهندي القديم تشاندرا جوبتا يقسم يومه الى ستة عشر جزءا طول الجزء منها ٩٠ دقيقة (...) (المعرب).
٢٨ – «قارب الارجوان» كناية عن متاع الأنثى.
٣٣ – أونو نوكوماتشي (٨٣٤ – ٨٨٠م) هي بلا شك أعظم شواعر اليابان. وهنا، تردد ما ريتشيكو صدى أشهر قصائدها.
* الأوبي: زنار عريض يشد من فوق الثوب الياباني (المعرب).
* أحادي القرن: حيوان خرافي له جسم حصان وذيل أسد وقرن وحيد في وسط الجبهة. (المعرب).
٤٥ – الباتشنكو نوع من لعبة (الكرة والدبابيس) العمودية ، وتنتشر في اليابان قاعاتها الملأى باللاعبين المستغرقين تماما في اللعب. إنها رمز للانغمار في عالم الوهم والجهل والمعاناة والجشع . أما الحكمة فهي البراجنا – القرينة الانثوية لبوذا في بوذية الشنغن، وهي تقابل الشاكتي، القوة ، قرينة الاله الهندي، ولنلاحظ أن البراجنا بمعنى ما، نقيض الشاكتي.
٤٦ – قصيدة الوقواق الاول في الفجر ترجع تقريبا الى ما قبل الكوكينشو ، العهد الامبراطوري الثاني. وهناك الكثير من أغاني الجيشا التي تكررها ضمنيا. غير أن ماريتشكو تقول : «أو كان القمر نفسه هو الذي صاح؟» ، وهو سطر جديد كل الجدة.

عزيز سلطان آراش شاعر أفغاني من مواليد العام ١٩٦٣، عاش في دولة الامارات العربية ست سنوات، حيث كان يعمل في احدى الشركات الخاصة بين إمارتي دبي والفجيرة.
غادر بعدها الى الولايات المتحدة الأمريكية، وقرر هناك أن يصدر مجلة أدبية مع عدد من الشعراء والأدباء الأفغان.
الحرب الأهلية الدائرة في افغانستان كانت السبب الأول والرئيسي لهجرته، وهو يحن دوما للعودة الى بلده والعيش في ريفها الوديع، البسيط، حيث الطين البارد الدافيء يتسلل من جوف الأجداد فاردا بركاته عليه.
هنا نماذج من أشعاره مترجمة عن الانجليزية.

شعر من افغانستان

شعر: عزيز سلطان آراش ■ ترجمة: أحمد فرحات*

انتحار

لا أذكر إن كنت قد انتحرت
الليلة الماضية
كان كل شيء يوحي
بأن رائحة حيوانية أليفة
غطت ريف «مزار شريف»*
أحببت هذه الرائحة
وسال دمي تحتها
ورودا لا تخاف
الدوس

* مزار شريف: مدينة في افغانستان

العالم من قبل

من قبل أن تكون هناك
حدود ودول
كان البشر يزينون
الأمكنة بحرية الحركة
وعدالة اللغة / الاشارات
كان الحب طازجا
والنساء مثل الحرير البكر
والرجال أقل شراسة
وجنونا
....
....

من قبل أن تكون هناك
حدود ودول
كان العالم جنة
تخشاها الأسطورة
ويستسلم لها الخيال
ويموت على أعتابها الشعر
من أقصاه الى أقصاه
ومن أعماقه الى أعماقه

تحذير مقنع

يستسلم لضرباتي الهواء
يقعي أمامي
ثم يطلب مني أن أترفق
بالأسرار التي يخزنها
منذ آلاف السنين
أستجيب له على الفور
تاركا الأسرار مستقرة
في أعماقه
يشكرني الهواء
كما تشكرني أسراره
التي راحت تلمع بإشارات
مفادها أن احذر أيها
الشاعر العبث
بكوابيسك الشخصية
مرة أخرى

اليابانيون

اليابانيون جديون
في الضحك والمزاح
والحب والنوم والنزهات
جديون حتى في الهذيان
والجنون وسائر لحظات
التحرر من العقل
اليابانيون ... آه
من يخترق جديتهم
«الكارهة» حتى لنفسها؟

مفاوضات

يفاوضني الموت
كل يوم
لا يتعب أبدا
أما أنا
فأخاف أن أتعب
بالتأكيد

ميتون

في الحروب
لا يجيد أحد منا
عد الأموات
ولا حتى مراقبة سقوطهم
أو النظر الى الأرض
التي تتغطى بهم
في الحروب..
كلنا ميتون
والأحياء منا بصورة
مضاعفة

مراقبة

السهول لا تجرؤ
على النظر الى الجبال
الجبال لا تجرؤ على
النظر الى السهول
ومع ذلك الكل يقوم
بدوره المرسوم له
لأن السماء تراقب
الموقف بحذر

قدرة

وحدها الشجرة
تلتهم الأفق إذا
قررت
لكنها لا تريد ذلك
مخافة أن يخافها الهدوء
وكذلك الانسان
الذي يعبث بها ليل نهار
الشجرة كائن يجب أن
يظل مجهولا على الرغم
من سطوعه القوي

* شاعر من لبنان.

الشجرة ، إنها
توأم إشاراتها المفصولة
عنها فينا

وحيد القرن

جنود الأمم المتحدة
نوافذ مفتوحة على
الضعف المحب.. الضعف
المحايد.. الضعف الكريم
بالابتسامات
إنهم قوات فصل
بين الكذب والكذب
المقابل
يعرفون الحقيقة في أعماقهم
لكنهم لا يريدون السطوع
بها
إنهم سياح على طريقة
السياحة السياسية
التي يلجأ إليها وحيد
القرن الأمريكي
لتجميل صورته في الداخل
قبل الخارج
جنود الأمم المتحدة
دمى زرقاء شقراء
سمراء
إلا متى غيّـر وحيد القرن
موقفه وقرر أن يؤدب
العالم بتأديب
جثة لا تقوى حتى على حراكها
الصامت

أسئلة وأجوبة

ماذا يفعل الشاعر
في الحرب الأهلية؟
يأكل نفسه فقط
ماذا تفعل القوى المتصارعة؟
تؤكد على غبائها
بما لا يقطع شكا بيقين
ماذا تفعل الضحايا؟
تنظر بيأس الى الدمى
المعدنية وتقول:
اقتلوني بعد .. يرحمكم
الله

تفاح أسود

أسنان آدم
تحولت الى شجر تفاح
من كل الألوان
تفاح تأكله النساء
قبل الرجال
أهناك تفاح أسود؟
يسأل صوت نسائي
تعقبه إجابة شاعر:
إنه التفاح الوحيد
الذي لا يفسد
ويفسد كل من يأكله
التفاح الأسود يأمر
الجميع ويتوسلهم
في آن واحد
التفاح الأسود : هو
الموت الذي من الأفضل لك
أن تأكله قبل أن يأكلك
التفاح الأسود شجرته
كبيرة .... ظليلة
ونحن ثمارها بالتأكيد

جموع لا أحد

كأنها غير موجودة
تلكم الجموع المتحركة
في الشوارع ، في الأسواق
من المدن الكبرى.. والصغرى
تلكم الجموع من كثرتها
هي لا أحد

شمس أخرى

يلزمني شمس أخرى
لأرد على الشمس
الاعتيادية التي تقهرنا
بنظامها الدقيق
من لا مكان
من لا زمان
تأتي شمس الشعر
يتعلق بها من يتعلق
ويتجاهلها من يتجاهل
لكنها دائما تأتي مفاجئة
وجسورة
وتحل سقف الفراق
....
....
شمس الشعر
تشرق على النخبة فقط
وتتحدى بضوئها
كل الأضواء الاعتيادية

وصية صعبة

حذرني أبي من
الحياة قائلا:
إنها ماكرة غدارة
ولا تعرف غير الانقلابات
الرمادية على الرؤوس
ولكنها مفروضة علينا
يا أبي.. فماذا نفعل؟
قال:
تزوج بامرأة جميلة جدا
واقنعها بأنها هي الحياة
البديلة
واهرب كما الطيور
الى الجبال
وعاقب من فوق
الحياة التي تغدر
بالآخرين من تحت
....
....

لم أزل حتى الآن
عاجزا عن تنفيذ
وصية أبي الصعبة جدا

فراغ ناعم

فراغ ناعم يدفع بي
في اتجاه حرب
صارخة مع أي شيء
يصادفني
أمشي مدفوعا به
أصل الى أحواض مملوءة
بماء أحمر
يجفل الفراغ الناعم فجأة
ويأمرني بالعودة قائلا:
آن الأوان كي تندمج بي
ليهدأ العالم
ويمسك نفسه عن
مشاهد سفك الدماء
هنا، هناك وهنالك

حجر الدم

من بعيد في الداخل
يرمينا حجر القلب
بأوامر الضرورات
نحن الموغلين فيها لا نعرف
وفيها لا نرى
مهلا يا حجر الدم
أنت أصلب منا
ومادتك لوحدها تصلح
لكشف المجهول

قلاع الريح

نحن في الجبال الأفغانية
نصنع من الريح قلاعا
لجبه الريح
تخافنا الغيوم
تخافنا الأمطار
أما الرعد والبرق
فهما بعض حربنا
على ظلام قرر أن
يظل مطلقا
في الانسان
في الجبال
في التراب
وفي البغال التي هي بعض
علامات على ثقل
الحياة

....

....

نحن في الجبال الافغانية
لا نعرف غير الغضب
المحب
قلاعنا في الريح
هي مأوى لغير القادرين
على التحليق

نحن الأفغان

عيوننا نحن الأفغان
لا تعرف الرعب
ولا اللمعان الخامد
الواحد منا
مخلوق ليهد السدود
من كل نوع
وكل حجم
وكل صلابة
الواحد منا
مخلوق ليصب النار
من جحيمها في جحيمها
غير أننا أيضا
أرق من عصفور
يختبيء في ارتجافه

حلقات

أفعال جبالنا
ليست جامدة
ولا مخفية
ولا مشتتة
بل هي تندفع في الفضاء
حلقات إثر حلقات
ومن الصعب فصل
الضوء عنها

المدفون في العينين

كل شيء يحترق
حتى الأنهار المشتتة
حتى الثلوج الصلدة
حتى البحار الملغزة
كل شيء يحترق
الجبال، السهول،
الحيوانات ، الطيور
كل شيء يحترق
حتى الأصوات السائلة
في صمتها
حتى الموت في غفلته
حتى الاحتراق في احتراقه
يحترق
لكن مشهد الاحتراق
مدفون في عيني فقط

الشعر العظيم

كل شيء يتكرر
إلا الشعر العظيم
جديده عن جديده
تفصله الذاكرة البشرية
نهبا .. نهبا
لا يعرف تكرار
النهب
أيها الشعر العظيم
يا ملاذنا الفاقع
لا أحد يقدر على
معجزتك.

ليحدث كل هذا

حمدة خميس*

ليبزغ الليل
مفتونا بعتمته
لن أشعل قنديلا
يلص على حلكته البهيجة
وليمشط الأشعة الأخيرة
فوق الذؤابات!

* *

ليرقد النخل
هانئا
في رعشته الأثيرة
وليرفو المساء
خصلة الحزن المؤرجحة
بين الغصون

* *

ليهدأ البحر
ويشرب ملحه
ويبتلع الصليل
والأصداف
وليات بغير ما يأتي به
وما عودنا أن نعتاد

* *

لتسترح الأهوال
في مهدها
وليضحك المرجان
لدعابة الأسماك
إذ خبأت في أجسادها
ما لا نراه
من فتنة الألوان

* *

ليشرئب الأرجوان
في أزهار ريشة الأميرة (١)
ولتبق معلقة
كأجراس السكون
من أعناقها
حتى الذبول!

* *

ليبتلع السرخس
أشواكه
وليهب عناقيده
الخلود
والهباء

* *

لتبتهج الوريقات
على أغصانها
حين رذاذ الماء!

* *

لتبق السلاسل
مشنوقة
على الجدار
والميزان متأرجحا
بين العدالة..
والغياب!!

* *

ليقع البلح اليبيس
على أعناقه
قبل النضوج
ولتنتفض العذوق
من الأسى..!

* *

لتحط الببغاوات
مأخوذة
على بذار الشمس
وتشتهي..!

* *

لتعد البلابل
هانئة
الى أعشاش الغاف (٢)
وتنتشي..!

* *

لتحنو العصافير
على صغارها
وتلقمهم ثمار التوت

* *

لتأت السحب
ويجيء الماء
في الصنابير

* *

ليذهب الحلم
الى الأقاصي
وتهدأ السكينة
في الأقداح

* *

ليحرس الشريش (٣)
سور البيت
وينزلق اللبلاب
كالأفاعي

* *

لترتطم الفراشة
البلهاء
في يأسها الأخيرة
وتلغط الجنادب
في سكينة
المرقاب (٤)

* *

لترتعش شجيرات
الجوز
في الشراشف
ويلهو الأطفال
باصطياد البحر!

* *

لترقد الجدة
في وهم خيمتها
القديمة
وتنسج نولها
من الذكريات!

* *

لتقلق الأصص
من سطوة الجذور
ولترقد القرنفلات
في بهجة المساء

* *

لينكفيء الرازقي (٥)
على ذهوله
وتنساه النساء
في غواية الأسرة

* *

ليغرق الضحى
في البنفسج
والياسمين
في الأعالي!

* *

لينمو زغب النضوج الحلو
على شفة قيس
وليصطاد بشباك فتنته
ضوء الضحى
والفراشة إذ تراوغ طيشه
وغبطة الأحلام
والحقول

* *

لتهطل الغواية
والعنب
مزنا مزنا
على صبا ريم
ولتضفر الحلوة
جدائلها

★ شاعرة من الامارات العربية المتحدة

بالذهب المعلق
في الغروب
وفضة الامشاط
**
ليضحك النارنج
إذا مر به
وينوس الهوى.
لتذهب البنات
كالبطاريق
الى مدارسها-
وترقد الحقائب
في خزائن السهو
ولتبق الدفاتر
الصغيرة وحدها
ترقى
على مدارج السنين!
**
ليحدث كل هذا..
**
سوف أرقبه من مخبئي
الصدفي
كسلحفاة حكيمة
تخبيء نسلها
وتمضي
نحو حكمتها القديمة
في المحيط
واكور الصلصال والنعناع
بين الليل والغبش الشفيف
وأرى استدارات
النهار!

١ – نبات من فصيلة العصاريات.
٢ – شجر صحراوي.
٣ – شجر النيم.
٤ – ضاحية في الشارقة
٥ – شجيرة الفل



كتاب

صفحات الصبار
كتاب لا تمزقه الريح
قديم يعبق فيه الدوح القمري
جديد يقرأ فيه اللوز
يقلب فيه البحر نواظره
ماذا لو يعطي الصبار الفجر دفاتره.

غرف عالية

ضباب..
في غيمة الصبار يبني غرفا عالية
سطوحها نوافذ
جدرانها أبواب ...

زنبقة الحدود

مدينة معلقة
معمرة
من حزن بابل اعتلت
الى أنين أنقرة

مطالعة

يعمر الصبار كتبه مكتبة
يفتحها لسائر الزوار

مكتبة في دماء دجلة

كتاب ...
مكتبة معلقة
مشرعة
كتاب
دفاتر من الهوى مخبأة
كتاب
كل صفحة كتاب
كل شوكة قلم
وكل زهرة مدى قمم
كتاب
في وجهه قرى جريحة
في فمه مدينة
في يده علم

ديك الكمين

ديكان
على السكين الممدودة زندا من

★ شاعر من لبنان.

قلب التخت
ديك يمشي من فوق
ديك يمشي من تحت
في الغرفة ينتظران
في سكتة قانا صوت
صوت حياة أو موت

الموت

ـ الموت
عنقود من ناس
مربوط في دمعة كاس
كالصوت
يفلته عشرة حراس

ـ الموت
زنبقة سوداء
مشلوحة
بيضاء
في أرجوحة
ـ الموت
ضمة أسماء مسفوحة
ـ الموت
ألف سماء
ألف مساء
ألف شتاء
في قهقهة مذبوحة
ـ الموت
أنين نساء
في ثرثرة عمياء
في مقبرة مفتوحة

حاشية

كتاب
مكتبة معلقة
في ماء دجلة اعتلت
جرت قرى مشعشعة
كتاب
تلبسه البلاد معطفا مرقعا بأخضر
تقلعه السماء قبعة

زلغوطة

الموت
خمس دجاجات في رجل
سكين
طاولة
طنجرة مضغوطة...
تفتح جمهرة من ناس
طاولة في طاولة في طاولة مربوطة
زلغوطة
وعريس مد الكاس

حوار

أتمرى في الرمل
أتمرى في الريح
يتمرى الغيم الأسود في وجهي
ويرى ـ ما لست أراه ـ
قافلة من أهلي وجدودي
ينهرها بسياط الليل المبصر عبدان
كالدمع غزيران
كالحزن جديدان
قحطان الأعمى جدي
وأخوه الأطرش عدنان

ولد

رغيف الغيم على صاج الشمس
قبيل الفجر
ولد
خداه ورق البردى
ومدامعه الحبر ...

قصــــائد

باســـم المرعـــبي*

١ بـين المـرآة والقنـاع

١- قصيدة الى اوغست ستراندبيرغ

على الجدار تعلق الأقنعة
والظلال تتكاثف على الخشبة
***
وقع خطى بعيدة
وموسيقى ذائبة في الظلام
***
هذه الحياة حزمة أقنعة
قناع يراقص امرأة
قناع يضرب في سهول بعيدة
قناع ينكب على طاولته،
يشرب الحبر
يصرخ .. لم أجد ، بعد الكلمة
التي أهزم بها وجه عدوي
قناع يعتدل ليقول:
الوجوه مقفلة على أقنعتها
***
الأقنعة تصطف على الحائط
مثل أسلحة مستعملة
وفي المرآة صورتك
يخضبها هواء المصحات
الهواء حقل أقنعة
أو حفل أقنعة
قناعا لقناع
هذا هو العالم
***
وأنت أعزل
إلا من دمعتين
تجرفان ركام الأقنعة

★ شاعر عربي يقيم في السويد.

٢ شاعر في المنفى

أسأل أيها االشاعر
- أين بلادك؟
***
فتمحو الغيوم دمعة
أو تثبتها ، مثل نقطة على الحرف
***
أسأل أيها الشاعر،
وفيها قامتك تسندها أنسر سبعة
لتكتمل أسطورتك
يحجب عينيك ضباب غامض
تقول .. خبأتها في دمعة
خبأتها في وردة تحت القميص
***
أسأل ..
أين مرآتك ؟ أيها الشاعر
فتشير أصبع الى الأفق
....
والذهب برادة الصمت
ومثل عراف يشتمل على الذهب والمرايا والقناع،
تؤكد ...
ان الدمعة الساهمة
مرآة لا تكذب.

٣ تبغ وأحلام كثيرة

الكتاب ساكن على الطاولة
ينتظر ريحك
لتتناثر كلماته
***
تبغ وأحلام كثيرة
أيتها المرأة
تكفي لأن أقطع هذه الجبال

والمنحدرات بضبابها
***
يد في أبخرة الأزمنة
تلوح
والسهوب اختراع طريدة عمياء
***
قمر ممحو يتشبث بجدار الهواء
تنبحه سهول بجليدها المترامي
***
يد تلوح واجمة
فيها الهواء يتدفق
كأن آلاف الأيدي الخفية
تدفعه.

٤ مدارا الصمت والكلام
لا علاقة لي بهذا الصمت
لا علاقة لي بهذا الكلام
***
منحن لأخيط أحلامي
في هذا الفتق الهائل
لجلباب العالم.

٥ سلاسل الدمع
الماضي حديقة خلفية
لأقفاص مليئة بالأيام
والذكريات سلاسل دمع
تقطعها طيور هاربة في يوم ماطر
***
وهو بمرآته، طائفا.
يري الأيام أيامها
....
....
أريد كلمة أقطع بها هذا الصمت
أريد ورقة
أزن بها هذا الظلام
***
تنطف الكلام حبرا
يتزين الأرق لـ ليلته
الوسادة مفتاح
لكنز من الكوابيس
***
تعبت من هذا القص
أريد أن أومىء.
تعبت من يدي
أريد أن أنظر، فقط،
***
وحتى هذا لا طاقة لي به
العالم مشهد
***
يطفو فوق جثة المكان
روائحه ساهرة

٦ وجه في المرآة
محاولات عدة لكتابة قصيدة واحدة
● غالبا ما يحدث
حين أنظر في المرآة،
كأن وجها آخر
هو الذي يطل
● أنظر في المرآة
فإذا بي
أرى أني لست أنا
● أنا اثنان
وجه في المرآة
ووجه ينظر لذلك الوجه
● أنا وجه أول
ينظر الى وجه ثان في المرآة
● صرت أتعرف شيئا، فشيئا
على وجهي الآخر في المرآة
وصرت دائما استضيفه
● وجهي في المرآة
ضيف علي
● حين أطل في المرآة
ـ في الزجاج السريع العابر ـ
أبدو غريبا لي
... وجهان،
وجه في المرآة
أخذ يشيخ
وآخر يتعجب له!
● وجهان
واحد طاف في ماء المرآة
وآخر طاف في الهواء المحايد
كأنه بلا زمن.

كريستيان ستاد

شرخ في مقدمة الريح

زهــران القاســمي*

بريشة الفنان محمود عبدالعال - مصر

أنا الطاعة المنكمشة
فوق الجرح
***
ما جئت إلا كي أعيد
السيرة القديمة لهذا الوجه
وللرعد أن ينقلها غامضة
سأمنح جسدي هذه المرة
إغفاءة
بعيدا عن صدى التقيؤ
وإليك تسحبني خيوط الحنين
وبجملة تكتسح البعد
فالكأس المقلوبة تنبيء بالعاصفة
حينها تتسلى أصابعي
بالبحث عن الرذيلة الحلال
في خارطة المستقبل المكشوف
فلن أحرق أوراقي
بل سأودعها جحر فأر مهجور
وعلى جانبي تتلوى فراشات الأمل
مختنقة من أثر المبيد
وشكل واحد فقط
حين استأصلت الطريق الى الظلام
ودنت نصف مفتوحة
دوائر متشبعة بالنار
نحو امرأة تحرض السلالات
على التوغل أمام المعنى

ومضطربا من نهج القوافل
ومن الحكايات الساقطة
على رؤوس الأحاديث
الحلم المهاجر طرف النسيج
على إبرة تصرخ على الخراف المنكودة
صورة أخرى للميلاد الذي افتتحته
بشرخ في مقدمة الريح
ولتبقى هشاشتها في فراغ محدث
كلمات الضجر الداكن
حين يذبح صداها على ارتداده
فأنطلق سريعا
سأملي عليك أخبار الرحلة
فذلك الميدان ، تحفه أشجار الرضا
حصنا محرما على الهائمين الحفاة
الذين يضبطون لاحقا متشدقين بالحنظل
على عربات الليل المحتوية
على القبلات المغشوشة

* شاعر من سلطنة عمان.

على قواميس الأحلام المسجلة لحقيقة النجوم
على الأرواح الصحراوية
هو تذكرة سفر مزورة
ولسان لجغرافيا الصمت
وقناصة للجن الساكنين في النواصي الكاذبة
ودائما تدور هذه العقيدة على نفسها
الناي لها طريق
كائنا في سبات، هو أعمى
أصله معنى بريء
يخرج كفكرة محترقة
والفضاء المحيط بها بيئة للدوران
وبلا تشتت تحوم حول القمة
ناشرة سحابتها
تأخذ من تكرارها
تكوين أقدامها الكاذبة
وعبر هذه الانقلابات، تعيش على قمتها
مباركة أشكالها المختلفة
وفي خضم الولع
عبثا تمنحني التعاليم حبالها
قالوا : نبحث منذ عشرين عاما
على شريان شفاف بلون الماء
في كبد الغراب
يستثنون :
لكي نكتشف أشكال الروح
ونضع حدا للخرافات
وقالوا : شخص واحد فقط
استطاع منا أن يلحس ....
فتحول الى الجنس الآخر
أحدهم يعقب أسفا:
لقد باء كل منا بالفشل
شكل واحد اختلق السقوط
في ملامحه نفس الفكرة التي خامرتك
نفس الحمى التي تبحث عنها
خيوط العنكبوت
الدوائر نصف مفتوحة
لكن السهم مخترقا ثبات المرأة
زاد الشقة عمرا مجانيا
وانصتت مؤسسات المكايد
لانطفاء النار

حيث يمامة في موسم الحصاد
تتأملك فجرا
نجومه مهددة
وتتعرى أمام عينيك
رسالة سرية
تحسك بضرورة التوجع
حتى لا تحترق
باسم الروابط المحافظة
وفي هذه اللحظات
أطلق عنان لساني نحو الجدار
ذلك المنصوب بيني وبينك
أقول له:
إنني أمقت النقوش التي تسكنك
وبعد ميولي الى النكوص
أتمنى كوني جرذا
فتوهج المعنى
في أعين السلالات
الضاربة خارج الشكل
والتصنع في اللامبالاة
لكونك الوجه الآخر للغد
وكغروب في جوف الذاكرة
ينتهي القرار الى وجهك
بعد الضياع المركز
يمامة تتأملك ضربة مباغتة
من النور ، نحو الأمس
فتأمرك بأن تطوق المدينة
لتختفي تحت اسمك
وبعد الغياب الطويل
الذي تكثف بيننا
سأسحب حزني من قرنيه
لإخراجه من زريبته
فأضربه على مؤخرته
لينطلق الى أبعد الحدود
أنت سيف يبريء الجرح
تتأملك
وتتعرى
وتغلق المكان
***
أنا
سليل النظرة المغبونة.

رجل غائب

أحمد زرزور *

(١)

هذه الابتسامة بالأبيض والأسود شربت لبن الصباح
وسألت معي: أهناك غداء يا أمي؟
الابتسامة بكت على ملائكة انتفاضة يوم ٢٠ فبراير،
ونامت - على غير عادتها - في خصلات فيروز - وبعد
أن اغتسلت بـ:
«يا زائري في الضحى
والحب قد سمحا
عيناك أعلنتا
أن الربيع صحا» *
تعلمت كيف تعيد النظر، ألقت بالحاسوب، وقادت
السيارة لنسيان مفاجيء وعلى ايقاع شهور ملهمة
صاغت جسدها ثانية، قالت لي:
«امنحني هذا الشرف،
وعندما غبتُ صرختُ في الجدران.

(٢)

ابتسامة مكارة جدا، برسالة زوجية جمدتني واطلقت
نساء عينيها الفطريتين.
هل تعرف الآن: مقعد أمي، وحال البيت الذي بخرها؟
هذه الصورة: أين استسلمت من جديد،
ألا تزال بملاك تحلم؟
الملاك الصيفي الذي نظفها وأنقذها من ندمي.

(٣)

أجزم أنك تهتكت، وبعيدا أغرقت روحك في
ضجيج الهوانم، من الذاكرة لم تواصلي اغترافي،
سمنت بعض الشيء، وعن شيء غامض اعتذرت
على السلم، بلغز عينيك أعدت إشعالي، الجميع -
لحظتهـا - أسفوا، ضبطوني أضلل حواسهم وغفروا.
نعم، هذه اللفتة قنيصتي واللثغة محرضتي ولا أزال
أمسك ببقايا خرافة.
هذا الشتاء، على شارعك البولاقي عطفت،

* شاعر من مصر.



بريشة: أسعد علي، العراق

ناشدتني الصمت أوحال نوفمبر.
وترجمت الدرج

(٤)

أنت ذهبت، ومن وصايانا كنست ضحكتك،
طواعية: سلمتها للسرير القديم.
ليست هذه حقبة الحب لا أحد بمستواها، جميعنا
ضالع بها عداها: أنا، بالوشم أو الوشم بي/ بوحش
الثمانينات، أنت / كلانا بمناورة فكي
الدولة/ الآخرون بمتاهة وصلوات.
من الشاشة المخادعة: ماذا كنا ننتظر؟

(٥)

من ترافقني الآن: عليها أن تدلك الكبرياء الخفي
المحيط بي أثناء دخولي، ستعثر على معجزة وأطفال
يتحررون فعلا (ليس حكما ذاتيا)، وأمسيات لا
تختلف بعدها أقدام رجل وامرأة.
فقط: عليها أن تحدق مليا في بكارة وقتي لتنزع منه خيبة
وتؤصل
الرجـل
الغـائب.

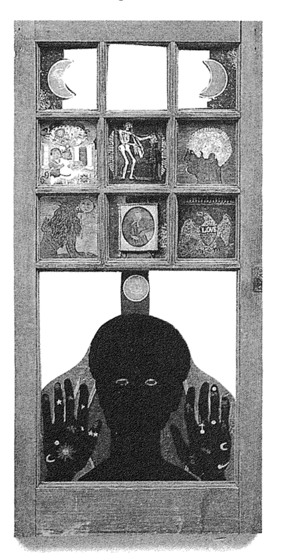
هوامش:

* من أغنية لفيروز

تنهيدة لوداع الغرفة

أشـــرف العـــناني*

(الى محمد المغربي وآخرين)



بريشة : بيتي سار، أمريكا

لم يكن بيدي أن تتزحزح قدمي
وأترك أسماء من أحبهم
معلقة بلا تاريخ قبالة نظري

خلف ظهري بلطة المحارب
التي رسمها صديق ذات دهر
تعليقا على امرأة
دخلت سن اليأس تمهيدا لفراقي
إذ ربما ترفض يدي أن تحرك
الهواء حتى لا ينقلب الحائط على ظهره
وهو مل بين ذراعيه كلمات ذكرى
وعناوين عابرين

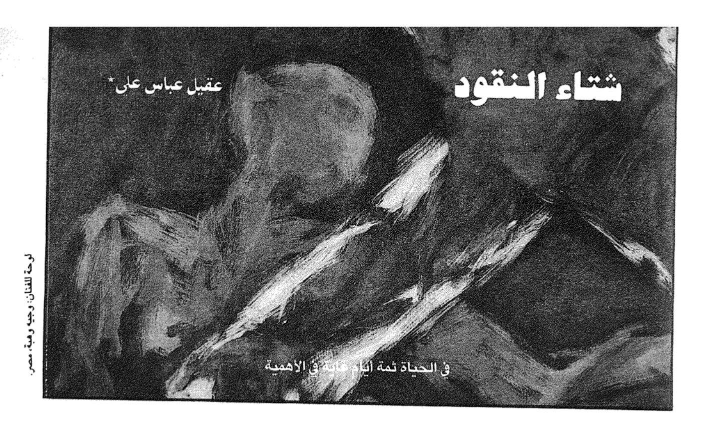
ما الذي يدعوني إذن لتلميع حذائي
واستعطاف الهاتف
لتنبيه حبيبتي بأنني وحدي
وليس لدي مكان نكتشف فيه سذاجتنا من جديد

يا إلهي
يبدو أنني أترجل عن منفاي
وأغادر الماضي الذي
يسكن غرفة تشبهني
وتحرس من سنين عادة الصمت
التي تلازمني كانتحار مؤقت

ليس اعتذاري هناك سوى حيلة
لرص تنهيدات تكسرت داخلي
ومواساة النجمة التي تراني الآن
وأنا أتفكك ـ دون دموع ـ على
سبيل الوحشة
فيما يد خافية تسحبني من يدي
لنغني مثل عمال المقاهي
وهم يطوون في آخر السهرة أسرار نهار طويل
ويمدّون أصواتهم ترياقا
لوحدة فاجأتهم

النخلات ٣ يناير ١٩٩٨

★ شاعر من مصر.



لوحة للفنان: وجيه وهبة، مصر.

شتاء النقود

عقيل عباس علي*

لقد جاءوا.

أعرفك أيها الأكثر انخفاضا من المراقد، والأكثر
انخفاضا من النظرة المتخفية بالوصايا
.. أيها المقشعر من أنين الرمال
ومن الهبوب الذي يلاحق النورس المرابط.

على مداخل صحراء
هي سوق للغجر، تقرأ فيه الأحلام ما قد رأته
كنا نصنع حصنا للوردة المرحبة بأناشيدنا،
وبأعيادها التي تشهد على المرارة الحية
.. كانت احشاؤنا أكثر رحابة، والنار على أرصفتها
تغازل جنون الحدقات التي تحدث عن نعمة القلب
المصغي
ثم فرشنا خواصر الحجر
حين ترك الغروب مفاتيحه لنا
ومنح الصرخة الصديقة
للذكرى التي لن تذبل.

في هجرة الملح
احترقت أجمل الأوراق
وأمحيت مدن كانت أكثر علوا من الخراب
ثم أقبل شتاء ممسكا برنين القشة
كنت أنقش البحر على الركب الطرية
واصنع غارا من تلاواتي للأصابع الأكثر طراوة من الرحم
ثم فجأة جاء
من أنت؟
قل ما تريد قوله
اني أقطر من لفحك نصيب الوردة ودلالها
وتلك هي الأكاذيب تطلب المشورة
قل ما تريد قوله
عندي لك هذا السر:
العاشقة أكملت عدتها
والنهر أهدى لنا مباهجه
تولهه
خلجاته
وأخرج لنا لسان نقائه
أنا الذي يصفعكم بهذا السناء
قل ما تريد قوله

★ شاعر من العراق.

لك وحدك امتنان النشيد، لك وحدك يا أمين
صفحاتنا
ولك ينحني الليل المليء بالحمى
المجد، كل المجد لك يا من نلت ضربات الشمس.
لكن آه
كان وجعنا مقذوفا صوب البعيد. كان مجيئنا من
أجل عقاب العقاب
ومر على أهوائنا أنين رضاب مفخورة
ما قد رسم يمازح المذاري، ويمسح أجفانهن بالقبل
المدماة.
أكنا بعيدين، ومن بعدنا ذلك كنا نبتهل،
ونحلق،
متنعمين تحت ظل أشرعتنا بوصايا ملحك
لكن دعك
دعك بعيدا عن الأوراق
الأوراق مرايا تتهجى وجهها
ودع يديك بعيدة عن جرح النائم
دعك بعيدا
التساؤل لوعة تغوي
كانت الظهيرة حلما، وكان الحلم صحوة التراب
كان جوعي عاشقة تأكل ما محوته ـ جوعي ندم
الأبرياء ـ جوعي حوضي،
لم تستقر فيه، بل كتبت على جدرانه فاتحتك،
وتأملت في مراياه حلمك النازح الأخير.
سأصرخ بكم،
وأطعنكم بحراب الضوء
ـ بهذه اللهفة كنت أتكلم فيما مضى ـ
سأصرخ بكم،
وآخرون سيتحدثون عما تحدثنا به
انك تتحدث كما يليق بك يا بحر النعم، هذا هو
امتيازك.
الصامتون يوقدون المشاعل لمدن أكثر من الحراب
ثم جاء الظل.

ظل امرأة، ليروي لنا شيئا آخر
عالية صرخة أيتها المرأة.. عالية صرختك، يا حواء
كنا نبكي تحت ابطيه
«لا أحد قد سمع بهذه المكاشفة، حين كنا نرسم
أفواها، فيما مضى كان البحر قد طعمها بزعفران
الحذر.،
كنا نبلل ظمأها بماء الجهات كلها،
ونلوح لها بمناديل نقعها حليب أثداء يافعة»
وفجأة لاح من بعيد صليل سيوف الغياب، وبان
وجهه
أيها الغياب، يا من يعطينا ظهره، ليترك لنا كلامه
أيها الغياب..
على أجمل الأوراق التي أمحيت
كتبنا وصايا الصمت
وحنطنا الجنون الأكثر حياء
بلسانه الطاهر
مر الضاحك، المتجهم، عطس على تخاريم العظماء،
وقلم اظافرهم الحيوانية
الرمال العارية، تنهب ثمرة الاعتراف المستحمة في
الظل الذي يتقدم ذكراهم
هو ذا عصركم.
لشبيهي
آه شبيهي، من يستطيع أن يدوزن قرارات قلبك
تشبيهي الحر
سأعطي قوتي
لنناديهم بأسمائهم
وننسج منذ الآن خواء خوائهم
هو ذا سرهم.
لقد جاءوا
ها هي ذكرى مديح الوردة تستيقظ
ها هو يدنو ليطعن الدموع الحبيبة
ها هو يدنو ليحظي بلسانه
الموجة الفانية تطعن، لاهثة، صراخها
هوذا شتاء النقود.

قصائد

باسل عبدالله الكلاوي*

● **الغجر**

الغجر لاعبو شطرنج
بيادقهم: النار والحجارة
الليالي الراقصة والشواءات،
المروج الواسعة الخضراء
والدروب التي لا تنتهي!
شاههم: هو الحرية
التي لا تهزم أبدا!

● **المرج**

آن للبكاء فينا
أن يجف
فقد مر رتل الصبايا
عبر المرج
ودخل الغابة البعيدة
وها نحن الشيوخ
والجوابون
والغرباء
نسقط صرعى
فوق أرض الله الفسيحة!

● **ليلة ما**

يا ليالي الشتاء
أنت أيتها الليالي الصافية
ذات النجوم المتلألئة
ها أنا وحيد في الشارع
أقطع المدينة الى النهر العتيق
لأهمس إليه:
- آه أيها الصديق
إنها هناك
وأنا هنا
وليس ثمة أمل
فقط ذلك الحزن الهادىء
والعميق
الذي يأكلني!

● **النهر**

النهر فتى شجاع
ورغم كل الزهور التي نرميه بها
من الضفة الخضراء عند المغيب
فهو يتحمل أنين عاشقاته أولئك
يحملهن في حناياه
ولا ينكسر!

● **الليل**

الليل
لهب أسود
دونها دخان أو قضقضة حطب!

● **زنابق**

انني أنثر الزنابق على سرير الماء
وأجرح قلبي لكي أكتب قصيدة جمالك
لكيما تبتسمي ..
تبتسمي تحدقي في البعيد!

● **المطر**

المطر
يغمر ثوب الليل
بالعطور
ويرشقه بموسيقى
لا تنسى
ولا تضاهى!

● **المملكة السعيدة**

لا تفكر كثيرا
تكفيك مرة واحدة
لكي تدرك أن الطريق الى الفجر
طويلة
وإن الفتيات اللائي سبقنك
على درب الليل هذا
دون أن تطالهن،
الفتيات الجميلات الصامتات
بغدائرهن المقمرة
سيدلفن
ربما
الى مملكة الحلم السعيدة
التي هن جنياتها!

● **حب ... 10**

بعيدا بعيدا
سأمضي وحدي
بقامة محنية
لأطل على نهاية العالم
وظلمته
حيث أقف صامتا
محدقا بسكون
في هوة الموت المخيفة
ستنعب الغربان حولي
وسيمر شبح امرأة جميلة ليهمس:
- الحب ليس لك!

● **حب .. 12**

ذكراك
تبعث دوما الحزن في قلبي
ورغم أن المعنى
يصدح في الليالي المقمرة
ببهاء طلعتك الجليلة
فإن هناك قطا صغيرا
بين أضلعي
يبكي فقدانك الأبدي
ويأبى التعزي!

---

* شاعر من العراق.

لي حزن لا يشبه غيره

بديعة كشغري *



منحوتة للفنان : كارلوس إيبارا، أسبانيا

قميص الروح مرصع بأقفال من فضة...
ضلوعي التي لا أزرار لها:
تضيق به ...
تحت قشرة من جمر المياه .. أكون أنا «الثمرة المحرمة»..
تتبادلني قبلات الحيتان..
جسدي يفاجئني بجسدي ..
ما من صَدَفة إلا أجرت حرقتها على أنهاري
وأنا ألوذ بأبراج تتآمر على كلوم أوراقي...
(متعجرفة هي خطايا هذه المدينة..)
عصيانها أم عصياني ذاك الذي يرتاد التوابيت
ويدخل في أسماء لا تُـرى ..؟
مذ رفرفت فوق الخناجر تلك «الليلة المؤجلة»:
لي حزن لا يشبه غيره...

هي الأسفار تنسل من بين قدمي حاسرة
ما تقدم من خدائعها
وما تأخر...
معا نستقر في دبيب الأعصاب كبيارق
تقطف غيمها
من طفولة السؤال العصي
ثمة أجساد تحيا كلما هلكت..
ها نحن همنا أن نخرج من شرنقة الخرافة الصماء..
كلما حطبنا وردا تيبسَ في عروق الروح نصالا تئن
عند خيمة الصمت..
(هل جاءكم حديث الأجساد قاب انتحاب الأثر،،؟)
ـ لا يكتب أغراس الثرى إلا الثرى..
قالتها فتاة لعينيها لغة مسحونة بالخلاص..
من يلتمس لها وحي النايات المتقدة بزفير عناصرها؟
من ينقذ مرايا العتمة من كسور مراياها..؟

★ شاعرة من السعودية



نصوص

نتاشا

قصـــة : فالنتين راسبوتين

ترجمـة : أشرف الصبـاغ *

منذ وقت غير بعيد رقدتُ في مستشفى بمدينة كبيرة غريبة حيث أجريت لي عملية شعرت بأنها مزعجة نوعا ما، إلا أنها مرت بنجاح وتوفيق. لكن الحديث يدور ليس عن ذلك الموضوع... فقد قابلت هناك ثانية، في المستشفى، نتاشا.

قابلت ثانية ـ هذا صحيح، وغير صحيح. وما أود الحديث عنه، أنه يوجد تواصل غريب للحلم، وربما ليس لحلم واحد، مع الواقع الذي أسبغ على هذه القصة معنى كاملا وان كان غير واضح حتى النهاية ليبقى على الأرجح، أكثر غموضا وإبهاما. فالكشف عن كل شيء أمر مستحيل، بل وغير ضروري أيضا، حيث ما يتم الكشف عنه سرعان ما يصبح عديم الفائدة، ثم يضمحل ويتلاشى، وبرغم أننا كثيرا ما أفسدنا بذلك أروع ما في عالمنا، الأمر الذي لم يعد علينا بنفع يذكر، فإننا ننزع ثانية بطبيعة طفولية ـ خالية من الأعباء ـ الى الأحاسيس والهواجس الداخلية وإلى كل ما هو قريب منها.

رأيت نتاشا، على ما يبدو، في اليوم الثالث من وجودي بالمستشفى. لكن لماذا لم يكن ذلك في الصباح عندما تبدأ الممرضات نوباتهن، أو خلال اليوم الطويل الرتيب، كيف تسنى لي طوال ذلك اليوم ألا أصادف نتاشا، وأن يظل ذلك حتى المساء. لا أدري، فقد كان هناك شيء ما غير عادي، قبل نهاية النوبة كالعادة، مر الطبيب المناوب على المرضى وبرفقته ممرضة.

كنت مستلقيا في فراشي، أقرأ عندما دخلا: رجل مكتنز البدن، بصوت غليظ، مفرط النشاط في أواخر شبابه الذي حافظ عليه بجهد ومثابرة، وفتاة لاتزال شابة تماما، طويلة القامة، مكتنزة قليلا ولكنها في اكتنازها هذا بدت على نحو ما أنيقة جدا دون اسراف، مغرية كما لو كانت قد خلقت هكذا منذ البداية، بوجه رحيب ناعم عامر بالطيبة لو قابلته حتى في أي مكان باستراليا أو نيوزيلندا من الممكن دون توجس أن تبدأ في التحدث إليه بالروسية، هذه كانت نتاشا. عندما دخلت ورأتني احمر وجهها وارتبكت. لاحظت ذلك ولاحظت أنني لاحظت فازداد اضطرابها، وبينما رحت أجيب على أسئلة الطبيب الاعتيادية عن الصحة، أخذت أراقب بهدوء الفتاة التي تحاول الاختفاء وراء ظهره ولا يمكنها بأي حال التموضع خلفه، ثم تعرفت عليها أكثر فأكثر. لم يكن هناك أي شك في أنني التقيتها من قبل، صادفتها ليس في هرج ومرج الشوارع عندما يمكن للوجه الذي يمر سريعا، ولمرة واحدة، ألا يعلق طويلا بالذاكرة، وإنما في مخالطة مباشرة غير عفوية أو تافهة بالنسبة لي، والتي من الضروري أن تكون قد حدثت خارج نطاق الأمور المألوفة، ولكن كان هناك شيء ما غير مفهوم، وعبثا حاولت تنشيط ذاكرتي الا أنني ظللت لا أتذكر. وبينما كانا ينصرفان، لم تتمالك نتاشا نفسها بالقرب من الباب، فسمحت للطبيب أن يتقدمها والتفتت نحوي بابتسامة وجلة مشجعة، وكأنها تؤكد بأنني لست على خطأ وبأنها هي فعلا.

انقلبت كل الأيام التالية، بالنسبة لي، بعد ذلك الى عذاب، حاولت التذكر فلم أستطع وكلما راجعت، بشكل أكثر همة وعزيمة، كل ما جرى معي في السنوات الأخيرة، شعرت بيأس أكثر: في مكان ما، ليس هناك، كان ذلك، وشيء ما ليس من هناك.. ويبدو أن نتاشا كانت تنتظر، فراحت تراقبني خلسة في صبر وعتاب. كنت بمجرد أن أرفع نحوها عينين تبحثان عن نأمة مقصودة أو غير مقصودة، تحول عينيها في الحال وترتبك. وكم كانت تلك القدرة على الارتباك والخجل، الغائبة اليوم تقريبا عن الفتيات، لطيفة وطبيعية فيها، ومتوائمة معها، مع وجهها العريض وجسدها الكبير، الأمر الذي يمنعك بعد الدهشة الأولى أن تتصور نتاشا غير ما هي عليه، بينما يمنحك التطلع اليها متعة وكأن روحك نفسها تشتعل، تتوهج تفيض بنزق حلو شفاف، مرضى كثيرون يتعالجون هنا، كانوا تعساء في مرضهم بسبب استحالة اخفائه، ولأنه كان يعلن عن نفسه، بمعنى الكلمة — على وجوههم. وبالنسبة للشخص الصحيح المعافى الذي لا يعرف ما هذا، كان ذلك المرض يعتبر دمامة فظيعة لا يقدر أي انسان أن يتمالك نفسه أمامه، هذا من جهة الانسان الصحيح. أما المرضى فكانوا يشعرون بأنهم مثل البعبع المخيف بغير ارادته هل سيوافيهم الحظ ويشفون، أم أنهم لن يصيروا ثانية، في أي وقت من الأوقات، أصحاء معافين، وكما يقال بصحتهم، هذا بالطبع بالنسبة للمرضى الذين كان العمل مُعهم في غاية الصعوبة بسبب يأسهم ونزقهم. ومع ذلك، فأمام وجل ورقة نتاشا كان الجميع لسبب ما يتهيبون ويخافون. لم أسمع ولو مرة واحدة أن أحدا ما حتى أكبر اليائسين قد أظهر في حضورها فظاظة وخشونة أو نزقا وتدللا، وإلا بدا ذلك ليس فقط بذيئا، وانما كان معناه أن قوى المريض قد انهارت تماما وينبغي على وجه السرعة ـ اذا كان المرض يسمح ـ اخراجه وتركه يعيش ويستريح بين أهله، وبعد ذلك يمكن استدعاؤه ثانية. هكذا كانت نتاشا الصموتة الخجولة الوديعة التي لا ترد على ذهنها ولو حتى فكرة الشكوى، قد أصبحت بالنسبة للمرضى والأطباء أكثر من مجرد ممرضة تقوم بواجباتها بدقة وإخلاص، كيف يمكن تسمية ذلك؟ لقد كانوا، على الأرجح ينظرون إليها كإنسان ليس من هذا العالم، كواحدة من هؤلاء الناس الذين بدون غرائبهم وكراماتهم وعجائبهم لكنا، نحن أناس هذا العالم، قد فقدنا عقولنا منذ زمن بعيد في خضم منافعنا ومطامعنا الهائلة،

★ كاتب من مصر يقيم في موسكو.

ولكُنا منذ زمن قد حطمنا رؤوسنا لو لم توقفنا براءتهم الرقيقة.

كانت نتاشا تناوب مرتين في الأسبوع، ولم تكن تفصل بين النوبتين أيام متساوية،انما على نحو ما خاص بها ، كان ذلك وفقا لجدول غير ثابت، كانت تظهر على الدوام بجوار منضدتها بالمر في هدوء دون أن يشعر بها أحد: لم تكن موجودة لتوها ، وها هي فجأة ، تتحرك بشكل غير مسموع، تضبط شيئا ما بالأوراق الموجودة في أشيائها، تفتح خزانة الأدوية، تذهب الى المرضى في عنابرهم. في كل مرة ، كلما رأيتها كنت أرتجف ـ كان ذلك قريبا جدا حتى أنني أتذكره ، كنت قد قمت بحركة عصبية مفاجئة تجاه نتاشا. لاحظت أنها رفعت وجهها تجاهي في توقع، تجمدت تماما قبل أن أستيقظ من وقع المفاجأة ، بدا لي أنني تذكرت ، ولكن بسبب العجلة والتحرق أو شيء ما آخر، لم أتمكن من القبض على الذكرى.وبينما تهدل وجه نتاشا في ضيق، واعتورته حمرة الخجل، ألقيت عليها التحية في ارتباك وابتعدت ، ومرة وراء أخرى حاولت ولكن دون جدوى.

وصل الأمر الى أننا رحنا نتحاشى بعضنا البعض ـ لم أكن ألجأ اليها إلا في حالات الاحتياج الضرورية والملحة . أما هي ، فنادرا ما كانت تاتي الى العنبر، ولكن في مخزننا ، أو في قسمنا المكون من ستة عنابر، كان من الصعب تماما ألا نتقابل، حيث كان كل منا ـ أنا وهي ـ مضطرا لتنفيذ تعليمات الطبيب ، كانت نتاشا في تلك الحالات تقوم بعملها في عجلة وتنصرف، حتى شعرت في النهاية بأنني مذنب: إذ أنه كان بإمكانها أن تتصور أنني أذكر كل شيء بشكل جيد، ولكن لغرض ما في نفسي لا أود المكاشفة . أما أن أسألها عما كان ، نظرا لأنني لست في حالة تتيح لي التذكر ، بدا لي أيضا شيئا محرجا ـــ اذ أنه من الممكن ألا يكون هناك أي شيء ، وأنني قد قمت باختلاق كل ذلك بسبب تهيؤات المرض، ولمجرد التطفل والفضول وجذب الاهتمام ليس إلا.

ظللت أراقبها في الخفاء.

في بعض الأحيان كانت تطيل النظر، مستغرقة في التفكير، في النافذة الموجودة بالمر مصوبة عينيها نحو جهة ما فوق الشارع والبيوت الى أن تصل الى شيء ما هناك تعتريها السعادة عند رؤيته، حتى أن وجهها يتخضب ليس بحمرة الخجل، وإنما بسورة واحتدام احساس أنيس ملاصق لها ومفهوم فقط لديها. بعد ذلك لاحظت مرة ثانية نظرتها لنفسها ـ تارة ثاقبة نافذة، وفطنة مليئة بالهواجس والهموم وتارة زائغة تراوح فيها فكرة ذاهلة حائرة، وتارة أخرى سريعة خفيفة مداعبة في حرص شديد.

في الأسبوع الأخير ناوبت نتاشا لسبب ما كثيرا ـ ربما تكون قد نابت عن احدى صديقاتها التي مرضت. ليس هناك ما يثير الدهشة في أنه قد كان من نصيبها أن تنقلني الى العملية. وبينما كانت ممرضة غرفة العمليات تسير معدلة العربة من الامام، راحت نتاشا تدفع من الخلف. من خلال الملاءة التي غطتني ، رأيت أمامي عينيها الواسعتين فقط، اللتين بدتا كبيرتين للغاية في وجهها المنكس، في ذلك الصباح لم أكن أقوى على التذكر. وقد خمنت من الضوء الكهربائي الباهر أنهم حملوني الى غرفة العمليات. ظلت نتاشا في الخارج، أمسكت بالباب وراحت تطالع من المر كيف أوصلوني بسرعة الى الطاولة وأخذوا يساعدونني على الانتقال اليها. وبعدما اضطجعت كما ينبغي، أدرت رأسي نحو الباب ـ كانت نتاشا لاتزال تطالعني، ولكنها سدت الباب أمام نظراتي. عندئذ بقيت وحيدا بين هؤلاء الناس الذين كان من الصعب التعرف على أي منهم بوجوههم المغطاة. وحتى أصواتهم التي بدت مدوية، كانت ترن بنغمة معدنية واحدة حاولت الاستماع إليهم، لكنني لم أفهم شيئا ، فقد كانوا يتحدثون بلغة غير مفهومة. بعد عشر دقائق ، دون أن أعي لنفسي ، كنت قد استغرقت في النوم.



سبيلمان مالانجو، جنوب افريقيا

كان من الصعب تماما بعد ذلك أن أستيقظ. أحيانا كنت أعود الى وعيي كي أشعر بأنني موجود ، فأحس بقشعريرة وألم حاد، ثم أقع مرة ثانية في غيبوبة ثقيلة لا نهائية. كانت تصل الى أسماعي أصوات نسائية. ميزت الصوت الأول، ثم الثاني اللذين طلبا مني ألا أنام، لكنني لم أكن أقدر ألا أنام، كان ذلك فوق طاقتي . كل شيء كان فوق احتمالي، كان بامكاني فقط النوم ـ وحتى ليس النوم، انما الوقوع في تلك الاغماءة الخانقة ، والتي بالرغم منها كنت أتنفس بوعي أنه سوف ينفتح فيها مخرج في أية لحظة. وبالفعل فقد راح ينفتح تدريجيا بداخلي. شعرت كيف تناولوا يدي لجس النبض ، وكيف قاسوا حرارتي، وغرسوا الحقن. أتذكر احساسا: بأنني أحاول النهوض من بئر عميقة مليئة بغاز خانق لا أدري كيف سقطت فيها في طريقي.. أسرع كيلا أختنق بداخلها ، لكنني كنت أحلق وأسبح وليس هناك ما أتنفسه. اتضح انني كنت مغطى بأكياس الماء الدافىء. تقلبت مصدرا أنينا، أدركوا ـ على نحو ما ـ ما يحدث لي ، أزالوا أكياس الماء، صارت حالتي أهون . في الضباب القاتم راحت تظهر لي أحلام وخيالات متفرقة ، غير مترابطة الى ذلك الحد الذي بدت عنده وكأنها أحلام أناس آخرين غيري تتطاير إلي ، وربما لم تكن فقط من الناس. واحد منها لم أكن أود لسبب ما أن أتخلص منه نهائيا حيث أفعمني بلذة غامضة وذكرني بشيء ما وأذهلني تماما عندما اختفى على هذا الحال.

في النهايـة فتحت عيني ، رأيـت أنني راقـد ووجهي نحو نـافذة رحيبة واسعة تحتل الجدار بأكمله. كان ضـوء النهار مايزال ساطعا في الخارج ـ الشيء الوحيد الذي لاحظته ثـم استغرقت ثانية في النعاس . لكننـي الآن تمالكـت نفسي، لم أعـد أسمح لها بـالسقـوط في النـوم العميق. كنـت أسمعهم عنـدما يقتربـون مني ثـم يبتعدون ، وأسمـع أصوات النساء اللاتي يتحدثن مع بعضهـن البعض ويجبن انسانا ما على استفساراته عنـي. بعد ذلك توقف أحـد ما على رأسي وراح ينتظر ريثما أفيق، كانت نتـاشا. بدت قامتها في العتمة أطـول وأخف وكأنها كانت تتبخـر في الهواء. عدت في الحال الى كامل وعيـي. بصوت سعيد واهن وأنا لا أكـاد أسمع نفسي ، رددت في اجهاد نتاشا ، أنـا تذكرت ، تذكرت .. لقد طرنا معا...

أومأت لي بـرأسها في قلـق ، مسحت على جبهتـي الملتهبة بكفهـا الطرية الرقيقـة ، انصرفت هكذا بسرعة لدرجة أننـي تصورت أنها قد ركضت.

ما تذكـرته كان يعيش بـداخلي منذ زمن بعيد ، لا أدري مـن أين جاء. أغلب الظن أننـي رأيت شيئا في الحلم، لكن ليس بصـورة كاملة، فيما بعـد اكتملت تلـك الصورة عنـدما أمعنـت التفكير حول ذلـك في اهتمام، وكالمعتاد ، بتلك التصورات والافتراضات الارادية الحرة التي تتشكل بداخلنا الى ما لا نهاية ، كـان من الصعب عدم التفكير في ذلك ، فنحن بشكـل لا ارادي نعلق أهمية كبيرة ، ونبحـث عما يفسر وينبيء بالمغزى والمعنى في تفـاصيل الأحلام، خاصة وأنه مـن الممكن العثور على كل ذلك هنا.

لكن لماذا لم أحزر في الحال أنها هي نفسها ، تلك الفتاة من الحلم؟ كان التطابق بتلك الدرجة من الكليـة التي جعلت هذا الوجه يرابط على الدوام أمـام عيني بلحمه ودمه ممـا كان يحتم علي أن أعرفـه في نفس اللحظة دون ابطاء. التقيتها ـ تحيرت، تعذبـت بالذكرى التي لازمتني طوال أسبـوعين ، وبسبب مـلازمتها لي ـ على الأرجـح ـ كنـت أعاني وأتعذب ـــ فنحن لم نعتد أن نثـق بكل ما هـو قريب منـا. والآن فهذه الصورة التي أرقتها تلك العقبة المزعجة راحت تنبعث وتنتعش أمامي بشكل أكثر وضوحا وجلاء، وأنا طوال الوقت أميل أقل فأقل للاعتقاد بأنها قـد انحدرت اليّ من الحلم. الألـوان ، الروائح، الأحاسيـس ـ لا، هناك العديد من التفاصيل تبدو في الأحلام على نحو مختلف تماما.

الآن أرى ، كما لو كان في اليقظـة، مرجا كبيرا في غابـة على الجبل (وهو ، هذا المرج، موجود، رؤيته لا تشكل أية صعوبة) مليئا بالزهـو ـــ وورود الحب الخضراء الـزاهية والحمـراء الجرسيـة، والأقحـوان الأبيض والبنفسجـي الفاتح. أجلس بينها ، على الأرض ، في توقـع ما قلق ومبهـج يفعمني أكثـر فأكثـر حتى أننـي أشرع في التلفت حـولي والبحث عن شيء ما . أمـامي مباشرة بحيرة بايكال محمولـة باتساع، متدفقـة جامحة صـوب المدى، وهناك بعيـدا ترتقـي الى السماء. من اليسار نهر انجارا، وفي الأسفل ، تحت الجبـل يقع منزلي الصغير الذي نادتنـي منه قوة مجهولـة آمرة، اجتذبتني الى هنـا. الشمس، السماء زرقاء صافية، الرياح تأتي من بايكال معتدلة رطبة ، والمياه تتألق من أسفل في زرقـة وبهاء ـ أواصل التلفـت حولي بـاهتمام زائد وشيء ما يختلج في صـدري يتزايد قلقـي ، أتوقع شيئـا ما أنا نفسي لا أعـرفه ، لكنني أنتظر في ثقـة واضحة وتامة بأن حياتي كلهـا سوف تتغير من جراء ذلك، ها هو حفيف الأعشاب يتناهى الى سمعي ، ألتفت أرى فتاة مقبلة بابتسامـة ، في فستان صيفي بسيط ملتصق بجسدهـا التصاقا شديدا، حافيـة، بشعر أشقر فاتح ينسدل في حريـة على كتفيها ـ لولا القدمان الحافيتان ، لكان كل شيء فيها طبيعيـا ومألوفا، لكنني عندئذ تقبلت القدمين الحافيتين كشيء بديهي وقد حـدث ذلك فيما بعد فقط ، بعد تحليـل كل تفصيلة والتفكير فيهـا جيدا، تعثرت : لماذا حـافيتان؟ وما معنى ذلك؟ راحت تقترب ، نهضت مندفعا لاستقبالها، لا يمكن أن يكون هناك شـك بعد : انها هي التي انتظـرها ، تدهشني فقـط بعض التفاصيل البسيطة حيث بدت أطول قامة، وأبدن مما كنت أتصور على الرغـم من أنه منذ دقيقـة واحدة فقط قبـل ذلك لم يكن باستطـاعتي تخمين ذلك ، مع احساسها بارتباكـي ، راحت تبتسم. ومن ابتسامتها أشرق وجهها ذو الملامـح الكبيرة الواضحـة بنور رضـاء عجيب عـن النفس بدا نادرا في روعته.

راح، بظهورها، كل شيء حولنـا يتغير دون أن نشعر، يتشكل من جديد بدقة ومن أجل حدث ما. المرج يتحول الى حقل ممتد نحو انجارا، مفروش في كل الأنحـاء بكثافة بالـورود التي بدت مثل شعـر ممشط ومفروق من المنتصف ، حيـث الحقول من ناحية تنحدر نحـو بايكال، ومن ناحية أخرى نحو الجبـل، ونحن نقف في المنتصف، الشمس التي كانـت معلقة لتوهـا فوق رؤوسنـا راحت تنحدر نحـو الغروب بينما يهبط نورها الدافيء الى أسفل ، على الأرض. صارت بايكال أكثر صفاء ونقاء ووضـوحا ، أصبـح مداها المرتفـع صوب السماء أكثـر تجليا وظهورا. أنظر الى كل ذلك دون دهشة ، وكأنما هذا ما ينبغي أن يكون . لكن الحيرة تتأجـج في روحي، أخشى ألا أستطيع أن أفعـل شيئا ما، وأخيب أمل أحد ما. اذا لم أستطع وخيبـت الأمل ، سأموت ولن يبقى لي أثر. لكن يخيـل الى ، على نحو غريب ، أنني لن أصبـح أنا حتى وان تمكنت مـن الفعل ولم أخيب أمـل أحد. يتملكنـي كبرياء وحسرة على نفسي . تسألني الفتاة:

– مستعد؟

– لا أدري ، لا أستطيع.

تقول في جزع:

– كيـف لا تستطيع اذا كنـت تقدر. لـو لم تكن تقـدر لما أمرتـك بالمجيء الى هنا.

– هل أنت التي أمرتني بالمجـيء؟ ـ لا أشك في أن هذا هو ما حدث بالفعل ، لكنني أسأل لمجرد كسب الوقت فقط.

– لنذهب ! ـ تأخذني من يدي، توقفني على طرف الحقل ووجهي صوب أنجارا حتى صار ضوء الشمس يضربنا في ظهورنا ـ لنركض ! هيا ، لنركض ! نركض!

أشعر بـأنني أركض الى جـوارها ، أركض أسرع وأخـف ، تفلت يدي ، تبقـى في مكان ما ورائي، لكنني أسمـع صوتها الذي يطـالبني

بالركض أسرع. أندفع في قفزات واسعة ،يبدو لي أنني أواصل الركض حتى ألمح في الأسفل السقف المعدني ذا الانحدارات الأربعة، الذي يبدو سابحـا هو الآخر، للمنزل الـذي يعيش فيه رفيقي. أصيـح بشيء ما ، تارة له وتـارة لكل من تبقى على الأرض، وأسرع في الركـض.. قدماي تطولان، يداي تمتـدان الى الامام، يلتقطني ضوء الشمـس في عاصفة قويـة، يحملني الى أعلى ، أجـد الفتاة بجـواري ، تحاول بابتسـامة أن تهدىء مـن قلقي وتـوتري، لكـن قـواها لا تسعفهـا حتى على ذلـك، يغمـرني احساس عـارم بالتفـاؤل يكـاد قلبي يتـوقف لـه ، أتحرك مضطربا في عشـوائية ، أحلق سابحا بـاندفاعات شديـدة وقد أصبح الطيران لا يسبر غوري. تتملكنـي الرغبة لعمل شيء مـا ضـخم، نهائي وقاطـع ، أود العودة نحو الشمـس التي استشعر منهـا جذبا لـذيذا، أندفع اليها لا أتوقف، لكن الفتاة تشير إلي بيدها في حذر: الى أين اتوجه . نحلق سابحان فوق أنجارا، نصنع دائرة وأخرى فوق منبعه، نذهب بعيدا عن الضفـاف في بايكال . أهدأ تدريجيـا، يصير احساسي العارم أقل فأقل ، يصبـح بعد ثورته وجيشانه عاقـلا متفكرا . الآن أتأمل في امعان، أسمع ، أتـدبر فيما يجري بالحياة من حـولي . نصل الى منطقة البخار عند ذلـك الحد الفاصل بين الهواء اليومي السـاخن، وبين ذلك الهواء الرطب الذي يمكن الاستلقـاء عليه في استكانـة وهدوء دونما حركة تـذكر. يرتفع متموجـا ، نتهادى عليه كما لو على مـوجة متعبة أتت من بعيد ووصلت الى الشاطيء، ثم راحت تضمحل وتلهو بجواره . السماء تسكـن ، تهدأ وتبرد . أرى بـوضوح على الشـاطـيء ظـلال الطرق والممـرات المرسومة والقنوات الصغيرة لميـاه ما بعد الـذوبان متقوسـة تتشعب في اتجاهـات مختلفة ، خـالية مـن المياه، ولكـن من خلال آثار التقعرات البسيطة عليها يتضـح أن هناك من مر فوقها، لم يدهشني كثيرا أنـه من الممكن أن تهتز وتتساقط مـن أقل نفخة، وأنها تضيء تشتعل في أماكن مختلفة بألق غامض متقطع.

الشمس تميل الى أسفـل، موسيقى الغروب العظيمـة المهيبة تبلغ درجة من الرضا والسـلام حتى يخيل أنها السكينة والهدوء. وفي هذا الهدوء تتناهى الى السمـع بوضوح أصوات حفيف يتخللهـا صوت ما لتيار هـواء نازل يمـس سطح الماء الأملس النـاعم. هنـاك أيضا، على الشـاطيء ، في تلـك الغابـة فـوق الجبل يصـأصيء عصفور بصـوت مفطور ، اسمعـه، ليس متـوافقا مـع الايقاع العـام للموسيقـى، لقد صـأصأ ثم تلعثم ولفه الصمت. أتلفت حولي في جزع: ماذا سيحدث له. أرى وأسمـع كـل شيء، أشعـر بنفسي قـادرا على فهـم وادراك السر الرئيسي الموحد والمفرق لكل شيء، ذلك السر الذي ولدت منه الحياة من البداية حتى النهاية .. وهـاهي تتكشف لي بكل همومها المرة وأحمالها الثقيلة، أخطو على أقرب الطرق .. فجأة تلتفت نحوي الفتاة قائلة:

– حان وقت العودة.

تشير نحو الشاطيء . أجيب في توتر وفزع:

– لا ، لا ، لنواصل ، أنا لا أريد العودة.

– الشمس تغرب. لنعـد – تلح في لطف ونفـاد صبر، وفي صوتها مهابة وجلال.

أدرك : لقد آن الأوان. نحلـق سابحين في اتجاه الشـاطيء ، وقـد خيمت على الأرض ظـلال زرقاء، والأصوات التـي فقدت موسيقـاها تنسكب في صـوت صفير واحد أخـرس. نهبط على نفـس المرج. أدفع بقدمـي ، أخطو خطواتي الأولى التـي تولد في جسـدي كله ألما عظيما. الفتاة تراقبني بابتسامة وجلة مجهدة . أسألها:

– وبعد؟

تتصنع هيئة وكأنها لا تفهم:

– ماذا بعد؟

– اذا لم يكن هنـاك شيء بعد، اذن فلماذا كان ذلـك؟ انني أود أن أواصل ، أريد الاستمرار ، لم يعد هناك الا مسافة قليلة.

ترد بعد أن صمتت برهة:

– سوف أعود.

في هذه المرة تتحدث دون ابتسامة . ألاحـظ أنه بدون الشمس قد توترت ملامحها وارتعبت بحدة ، قامتها تبدو خرقاء غير رشيقة . هي تعرف بـداهة ، الى أي حد تبـدلت ، لمستني بيـدها الرقيقـة ، وراحت تتوارى بعدما حاولت محاولتها الأخيرة كي تبتسم.

أنظر في اثرهـا ، أشعر في نفسي وفيها بذلـك التوتر الذي وحـدنا بانتقـاء غامض ومبهـم مرتبط بكـل شيء وفي كل شيء حولنـا . أشعر بتلك الكآبة وبذلك الأسـى. الآن فقط، بعدما طرت ونظرت الى الأرض مـن أعلى، عـرفـت في نهاية الأمـر الحدود الحقيقيـة للفـزع والحزن والكآبة. وها هي تتوارى ، العتمة المتكاثفة تخفيها سريعا ، لكنها قالت : سوف أعود.

***

بعد يومين مـن اجراء العملية نقلوني الى العنبر السـابق. وبينما رحت أتعثر في سيري بالممر في رفقة الممـرضـة ، تطلعت من بعيد : واذا بنتاشا اليـوم مرة أخرى؟ لا . لم تكن هـي، كانت تناوب فتـاة لطيفة ولكنها فتاة اخرى. أخـذتني من يد الممرضة ارقـدتني في الفراش، ثم راحت تخبرني كـم مرة وفي أي ساعـات قد سمحوا لي بتنـاول الدواء وأخذ الحقن . أصغيت في استسلام ، ورحت أتخيـل كيف سـألتقي أنا ونتاشـا عندما تعود، وعـن أي شيء سوف نتحدث ، وعلى هـذا النحو كان ينتظرنا لقاؤنا غير العادي.

انتظرت يوما، واثنين وثـلاثة – لم تظهر نتاشا. بـالطبع كان من الجائز أن تكون قـد تراكمـت لديها أيام راحـة عوضـا عن النـوبات الاضافية، وكان من الممكن أن تكون مريضة. كان من الممكن أن تكون هناك أشياء كثيرة ، لكنني بدأت أشعر بأن كـل هذا ليس كذلك، عندئذ عندما قـررت في النهاية ، سـألت عنهـا ، أجابوني عنها. أجـابوني بأن نتاشـا قد تركت العمـل ورحلت عن المدينة. واتضـح أنها اشتغلت في المستشفى لفترة قصيرة.

– الكاتـب فالنتين جريجوريفيتش راسبـوتين من أكبر الكتاب الروس المعـاصرين، ولد في قرية على نهر أنجارا بسيبيريا في ١٥ مارس ١٩٣٧.

– صدر أول أعماله عام ١٩٦١ . ونال جائزة الدولة عام ١٩٧٧.

– كتب قصة «نتـاشا» عام ١٩٨١م وقد اخترنـاها من مجموعتـه القصصية «عش قرنا أحبب قرنا» الصادرة عن دار «الحرس الفتي» بموسكو عام ١٩٨٢.

القاهرة الليلة الأخيرة

خليل النعيمي *



بريشة جمال كامل ، مصر.

(مدن ونصوص)

البارحة كنت سعيدا مثل ثعلب يطارد الريح، واليوم صرت حزينا مثل جمرة الحميض المنطفئة في «الخابور» لم أكن أعرف أن بك كل هذا القدر من التفاهة، لم أكن أعرف أن بك كل هذه الحاجة للحب.

من «سليمان باشا» بدأت سيرك الليلي في الليلة الأخيرة تلك ليلة «القاهرة» المحملة بالشغف واللوثان. كان أزيز السيارات التي تمر بك عجلى لا يثير في أعماقك إلا اللهاث المنطفيء، وكأنك بحر يريد أن يتخلص من زبده قبل أن ينام، ولكن لم كنت تضحك وحدك وأنت تسير ؟

في «ساحة التحرير» الشهباء توقفت قليلا قبل أن تمشي من جديد. توقفت تحت النور الخافت وانت تلاحق البشر المتغالبين. تلاحقهم بعيونك الكثيرة وأنت لا ترى إلا ما يسمع ، توقفت وحيدا دون أن يتوقف أي منهم حولك أو فيك. الليل العكر، ليل «القاهرة» المتليء بشرا وآلات، وحده، كان يستولي عليك. لكأنك لم تعد تثق بأحد، حتى ولا بحواسك ، نفسها كيف ستواجه هذا العالم المتآلف مع الغبار ، اذن، كيف؟

قبل قليل تركت ساحة «طلعت حرب» وهاأنتذا تعود اليها، أو تريد أن تعود، أن تعود الى الساحة التي أحببتها منذ أول مرة داستها قدماك. لكأن الأمكنة تعرف كيف تسحبنا بهدوء إليها. لكأنها تعرف كيف تملؤنا بشغف خفي يظل يتراكم حتى يغدو جبا، جبا لايقاوم. هذا المساء ، أيضا، صرت تريد أن تعود اليها، الى تلك الساحة الشاحبة، لتتخلص من شعور طاريء لوث بهجتك وحماسك.

منذ سنين وأنت تقعي قريبا منها، في «زهرة البستان» الملوث بالزيت، كنت تقعي مثل كلب أضاع أهله، منتظرا ما لم يعد ينتظره أحد سواك، على قارعة الطريق تقعد وأنت تحسو الشاي الأحمر الثخين الذي يذكرك بشاي «بادية الشام». تقعد متريثا ، ويقعد حولك أصدقاؤك العبثون، أصدقاء الجلسة التي لا تتكرر، وفي «المستنقع»/القريب منها أيضا كنت تختل. تختل في الزاوية القصوى منه لترى أقل ما يمكن ، ولكي يرى كل شيء كنت تقعد صامتا والصياح يتكاثر حولك ، صياح رجال شهب، نحيفي القوام، يتلعثمون عندما يمشون وعندما يأكلون ، عيونهم حمر كالحة، وشفاههم يابسة كالقش، كقش «الجزيرة» الذي حرقته الشمس، ومع ذلك لا يابهون ، لا يأبهون لأنهم تجاوزوا سن التوقع والانحياز، لا، لم يعد يتوقع أي منهم من أي أحد شيئا، حتى ولا من الشجرة الوحيدة التي تظلل بابه، باب «مستنقعهم» الذي أحبوه كثيرا دون أن يكترث أحد بذلك، لم تريد أن تعود ، هذه الليلة، الى هناك ، اذن؟

كنت بحاجة الى أحد، وكنت تعرف هذا الأحد جيدا، ولم يكن، أي شيء يمكن أن يعوض الكائن غير المكان؟ في الساحة الصغيرة، ساحتك المفضلة، تقف مبهوتا: ليس ثمة غير الغبار الدافق، والسيارات البائسة التي لا تتوقف عن المرور وكأنما يجرها خيط لامرئي، وبعض الجائلين بلا هدف. وحده، التمثال الشهير يقف منتصبا فيها، وقد نام كل شيء، يقف منتصبا ، متحديا رذاذ الرمل المنهمر في المساء ، في مساء الليلة الأخيرة، تلك، ماذا بإمكانك أن تفعل غير أن تقف لصقه في العراء، في عراء ليل القاهرة اللامبالي؟ لا لم اكن اعرف انك كنت تعتقد ان للأشياء أرواحا وللتمثال هذا واحدة منها. الذا صرت تحكي له عن حبوطك ونواياك؟

★ كاتب عربي يعيش في باريس.

عندما بدأت الليلة كنت تتهيأ للضحك. لضحك كبير وكثير. لم تكن تدرك بعد أن «القاهرة» غيور. لم تكن تعرف أنها مثل ماء «النيل» تمشي عكسا، عكس «الخابور» و«الفرات» وعكس «جغجغ» و«البليخ». لم تراك ، اذن ، تركت نفسك لذلك الشغف الأسر، شغف تحويل الأمكنة المستقلة عنا الى أمكنة لنا نحن، لنا وحدنا ، وهي التي لا يمكن أن تحيا إلا بتعدد الوالجين أي شيء يمكن أن يبرر تلك الحماقة غير غباء الكائن الذي لا يمكنه أن يدرك من نظرة خصائص الأمكنة والكائنات؟ كيف تريدني ألا أوبخك هذه الليلة ، أيضا؟

كان شعور بالوحدة، ومن أجلها يستبد بك، يدفعك الى التخلي عمن حولك فورا الى السير وحيدا في ليلة القاهرة الأخيرة، تلك الليلة التي ملأتك بالحزن، الحزن الذي كان ينز منك وكأنه مطر ينبجس من صخور نفسك التي لانت، فجأة، وغدت ينابيع، من أجل من كان ذلك الشعور المتفجر يتلاعب بجسدك الجث ويغريه؟ ولم كنت تتلامع كالبروق المخبأة بالغيم وأنت تمشي وحيدا تحت رذاذ الرمل الآتي من بعيد؟ رمل «الجزيرة» أم رمل «بادية الشام»؟ رمل الكلام المنطفىء في الوحدة ، أم رمل الرغبة المنكسرة في الأعماق؟ رمل؟ رمل أم سماد حطب البطم المتطاير في الريح؟

فجأة ، فجأة ولكن بعد الوقت الضروري ، تترك الساحة الى الساحة الأخرى. من «التحرير» الى «طلعت حرب» ، ومن «طلعت حرب» الى «التحرير» تترك الأمكنة الى أمكنة أخرى، وتترك الكائنات الى كائنات أخرى غيرها، مع أنها هي هي بالذات، أية حيرة كانت تستولي عليك في ليلة القاهرة الأخيرة، تلك؟ ولم كنت تمشي عبوسا مع أن أحدا لم يكن يراك؟ أيعبس الكائن، اذن ، ليرى نفسه ، لا ليراه الناس؟ ولكن من يحب الأمكنة لا تمتلىء نفسه بالعبس وهو فيها. ثمة سبب آخر من أجله لبست ذلك القناع: قناع العبسة التي لن تفرج. كيف لي أن أقنعك، هذه الليلة، بضرورة الابتسام؟ ابتسامة واحدة تكفي لتغيير كآبة الليلة الأخيرة هذه، ولكن من أين أجيء لك بها وكيف أحطها على شفتيك؟

بين الصمت والضجيج أعبر «التحرير» منطلقا الى الماء . الماء وحده، يكفيني. ماء «النيل» الذي يبدو راسخا في الأرض. تلويت وأنا أقطع الشوارع والانحاء. أريد النيْل. أريد النيل. لكن المشي كالكلام لابد أن يكون ناضجا ليصبح ذا معنى وقابلا للسمع. للمشي معنى؟ كدت أضحك من جديد ، ولم . كنت أفكر تحت ذرر الغمام المتناثر في فضاء الليل القاهري: أما أن تذهب بعيدا ، أبعد مما أنت الآن، أو أن تظل واقفا هنا الى الأبد.

كان الليل المتخافت النور، ليل الظلمة المبللة بالماء ، يحثني على السير، على أن أعود من حيث أتيت ، ولم أكن أسير. كنت أتشبث بحواف الجسر مقاوما كل شيء. كنت أقاوم العجز والنكوص وأنا أذرع جسر «الخديوي اسماعيل» ذاهبا آيبا : هي التي لم تجيء، وأنا الذي جاء ولم يحضر. لابد أنها تعرف كل شيء عمن تخونه ولذا لم تجيء هذه الليلة ، أيضا . ما همني أن يموت النور في قلب الماء المتواطيء. اذن؟ ان يموت كالعشب الذي جف صيفا هناك. كنت لا أريد أن ابتذل اللحظة ، ولا أن أهمل المكان ، وكان السير وحده قادرا على تبجيلهما، ولم أكن أسير. لم حزنت ، فجأة، كشهاري «الجزيرة» ، ذات الأعراف الواقفة في الريح، عندما تفضل أن تموت ضربا على أن تمشي خطوة واحدة خطوة لا تريدها. ولم خطوتها بعد لأي.

من «جسر الخديوي اسماعيل» أبدأ الليل من جديد. ابدؤه للمرة العاشرة . على حوافه الرصينة أقف ورذاذ الماء يغشيني . أقف ناظرا الى البعيد، الى حيث عتمة الليلة الأخيرة تتلألأ بالأنوار المتكاثرة على الضفتين، كنت أبحث في العتمة اللماعة ، تلك ، عن قبرة طارت من يدي. قبرة رافقتني من «السنجق الى عامودا» وعلى قمة أحد التلال البعيدة حطت. كنت بعيدا عنها وقريبا منها ولم تكن تراني، قبرتي الحمراء النيلية ذات الأهداب المكومة حول عينيها البارعتين كينابيع «الجزيرة» المنبجسة من القاع.

كنت أريدها ولم تكن تريد. قلت أجيء بالتل إلي علها تجيء. وبالفعل جئت به وظلت القبرة معلقة في الريح. تنظرني ولا أراها وأراها وهي بعيدة عني. أي خير في مكان لا يجمع الأحبة واللاعبين؟ وكيف يتسنى لنا أن نموت قبل أن نحيا كثيرا، كثيرا في كثير؟

متعمدا، كنت أطارد الليل في الليلة الأخيرة ، تلك. أريدهم كلهم بلا استثناء . أريدهم على ضفاف النيل المتكوم في القاع تحتي . ولكن لم لا يجيئون ؟ ماذا يريدون مني هذه الليلة، أيضا؟ أيريدونني أن أبكي؟ بلى، هأنذا أبكي ضاحكا في قلب العتمة المتوجة بالنور ، نور «النيل» المتدفق قربي بلا مبالاة.

قبل سنوات ، أيضا ، مشيت «القاهرة» كلها، وحدي. كان الفجر يتلمس طريقه للوصول الى ، وكنت قد وصلت للتو «عماد الدين» . في ذلك الشارع الجليل، حيث تتقابل القصور القديمة مثل فيلة جريحة ثوت الى الأبد على القاع، وقفت أتأمل الفجر مأخوذا: فجر القاهرة التي لا مثيل لها، فيه، رأيت أشجارا وغمامات. أكواما من الأنس والجن. أبخرة تلوث الليل بأنينها المكتوم. وأنفاس بشر لم تكن تغلي وانما تفور. في ذلك الشارع المهيب صعدت طابقا وطابقين. ولجت قصرا عتيدا صار «لوكاندة» بلا ماء. انحاؤه متآكلة ومقشورة مثل أجربة الماء الناشفة في «بادية الشام» : عبثا تحاول ماءها الذي نفد. تحس

جلدك الصغير عليها فلا تحس الا بالظمأ والجوع. أي شيء يمكن أن يعيدني إليها، الى تلك اللحظات القاتمة سوى احساس متفجر على ضفة «النيل» ليلا؟ وكيف لي ألا أعود، وأنا أقف على حافة الجسر وحيدا، منتظرا بلا روح؟ فلتذهب قبرتي الى الجحيم، الى جحيم «الجزيرة» المملوء بالرعود. الآن أمشي.

أخيرا، أصل «قصر النيل». سريعا، أعبر المقاعد والانسكابات. على حافة النهر أقف، أقف متطلعا في الفضاء الملوث بالماء، وفورا، يحثني الرجل الصغير داعيا: «ألا تريد أن تقعد»؟ لا، أريد أن أرى. «يمكن أن ترى قاعدا، أيضا» يكرر. لا، أريد أن أرى واقفا. أردد. أردد نزقا وأنا أتهيأ للنزول، قاذفا بنفسي في أبهة الماء، لاحقا بقبرتي التي حطت، فجأة، قدامي ولكن أنى له أن يرى ما أراه، أن يرى ما لم يكن ينتظره، ما لم يكن قد رآه، أبدا، من قبل؟

أهمل «الجسر» فجأة، وأعود مسرعا الى «الحسين». أبحث عن «ذبابة» أبحث الليل، كله، عنها، وما يهمني أن ينتهي الليل وهي الوحيدة التي يمكن لها أن تقودني الى هناك: الى أرض «الجزيرة» المملوءة بالشوك والعاقول؟

«ذبابة» الصغيرة ذات الاسنان المتراكبة مثل أحجار الجبال المتساقطة من عل. «ذبابة» التي شقت الناس مارقة بينهم كالمخرز لتتسلط عليّ: «عاوز حاجة»؟ وأتعجب من الشيطانة التي ترمقني بعينين ناريتين، وهي لا تملك إلا مخاطها السائل على الانفين: عاوز حاجة؟ أردد بغباء. وتبتسم وهي تهز لي خصرها الطفولي البائس: «أيوه يا خويا» وأتطلع الى الشفة المشقوقة قليلا، والى العين المليئة بالحياة، وقبل أن أقول شيئا تعرض لي ما في حوزتها «ذبابة» تعرض مزهوة غرضها الوحيد: منديلا وسخا من الورق لا يثير في النفس الا الاشمئزاز. لكنه اشمئزاز تعاطف عميق. خليط من القرف والاعجاب، قرف من العالم واعجاب بها. بالآخر الذي تجرأ على اقتحام الخلوة البليدة التي تكبل الروح. أي شعور أقوى من هذا؟ من تعاطف من لا يملك شيئا سوى استجابته الودودة لمن يملك كل شيء: نقاء نفسه وحيويته التي بلا حدود.

«ذبابة» لم تتركني بعد ذلك، أبدا. صارت تروح وتجيء. تختفي فجأة لتظهر فجأة أيضا. تعبس لهم وتبتسم لي. تفتعل الحركات الغريبة لأضحك. ولأضحك من جديد كانت تهزأ بمن يمرون وبمن لا يمرون. كنت أضحك؟ كنت أبكي حولها صمتا، ولكن لم لم تكن تراني أبكي، ذبابة؟

كانت تروي لي أخبارها وهي تدير ظهرها الناحل للمرأة الجسيمة، ذات الشعر الفاحم المنصلق على اكتافها العظمى، المرأة التي تجالس «الخرتيت»، المنتصب أمامها كالطود. امرأة صموت مثل غيم «الجزيرة» المليء بالحالول، ورجل جهمة يمص بشبق نارجيلته المزينة بالنقوش. «ذبابة» تحكي، وأنا أسمع صامتا، والناس لا تتوقف عن المرور، والليل لا ينتهي. أي ليل كان ذلك الليل الفائت في «الحسين» كيف لا أعود هذه الليلة أيضا الى هناك؟ كيف لا أبحث عن «ذبابة» وقد استولى الحزن كله، فجأة علي؟

في الساحة المهيبة رأيت الرجل الضليع يشفط الريح شفطا. يغرفه براحتيه ليرده الى نفسه ولا يروي. ماذ كان يشرب ذلك الرجل الظميء في ليل القاهرة الأغبر؟ وكيف لي أن ألج أسراره وهو يدفنها عميقا في نفسه بحركاته الجذلى تلك؟ لا، لم يكن ينظر الى أحد، حتى ولا إلي. لم يكن يملك ما يملكه البشر من عيون، من عيون بليدة. جلده هو الذي كان يري، يرى كل شيء، يراه حتى قبل أن يلج فضاءه المسور بالغبار.

وتلك النسوة الملفعات الجاثمات أرضا ماذا كن ينتظرن في ليل الساحة الجليل؟ ماذا ينتظرن غير الحفيف، غير حفيف أقدام البشر التي لا تكف عن الانزلاق حولهن. ولكن لم تراني أقف مذهولا بينهن وأنا أبحث عن أحد لا أراه؟ عمن كنت أبحث، في تلك العتمة البلقاء، ان لم يكن عن نفسي عن نفسي التي أضعتها منذ أن غادرت «دمشق»؟

بتصميم، أعبر الممر تحتهن. أعبره من «الحسين» الى «الأزهر» ومن «الأزهر» أعبره عائدا الى «الحسين». أعبره وأنا لا أرى شيئا، لا، لم أعد أريد أن أرى لئلا أنسى ما رأيت. أعبر المكانين معا، دون أن أترك المكان. أمتار محدودة تفصل أحدهما عن الآخر، وبينهما تساطر وتواريخ. وجوه الخلق المحيطة بهما وهيئاتهم تدلك على خطل الهمزة والحساب. ولكن لم تراك لا تهدأ، لم لا تكتفي بمن ترى ربما رأيت؟ من أنت حتى تمسك «القاهرة» بيديك؟ من أنت حتى تتلمس أثداءها العظمى في «الاهرامات»، وتتحسس بطونها الضوامر في «مدائن الموتى»؟ وتلك الأكمات الصفر المحيطة بها لمن تمنح فضاءها إن لم يكن للريح؟ لريح الرمل التي لا تسكن حتى تهب من جديد، تماما مثل احساسك الملتهب، هذا المساء.

لم تراك تأمل شيئا وتفعل شيئا آخر اذن؟ ألا تكفيك المشقة التي عانيتها في «الشام»؟ ألا تريد أن تبتعد قليلا عن نفسك، إن تدعها تذوب، تذوب في هذه الكتل الخافلة من البشر الكتل المملوءة تحفزا واستياء. ألا ترى هذه الهياكل المتسارعة في الفراغ، وهذه الأفواه الجائعة للتعبير؟ أي شيء أكثر رعبا من كائنات لم تعد تحب أحدا حتى ولا نفسها؟ ألا تريد أن تفهم؟ «انظر. انظر الناس أين وأنت أين». وانظر أسفل العين: بشر وغبار تلك هي «القاهرة». «القاهرة» التي ابتلعتك كما يبتلع البحر زائرا غرق فيه. ألا يكفي هذا، كله، لكي تقضي الليل ماشيا ليل الليلة الأخيرة هذه، ليلة «القاهرة» التي ستتركها، ستتركها بعد قليل. بعد قليل. بعد قليل.



جذع النخلة

بهيجة حسين*

سقطت النخلة التي كانت تقف أمام بيت جدي ناحية باب البحر وليس ناحية باب الدوار. هي لم تسقط في الحقيقة. طالع النخل نحرها لكي تدخل الأرض المحيطة بها ضمن مساحة البيت الجديد الذي قرر أخوالي بناءه بالطوب الأحمر.

شق طالع النخل النخلة نصفين، وأخرج من قلبها الجمار الأبيض. قدم قطعة جمار لجدي، وقضم القطعة التي في يده. وهي بين أسنانه تمتم «عسل يا با السيد».

القى طالع النخل نصف جذع النخلة بجوار باب الدوار لنجلس عليه ليلا حتى الفجر بعد أن هدوا المصطبة لتدخل مساحتها أيضا في البيت الجديد الذي سيبنى بالطوب الأحمر، والنصف الآخر أوصلوا به طرفي الترعة الصغيرة التي تروي أرض جدي، والتي حكمت المحكمة لمجلس المدينة بانتزاعها وبناء معهد ديني عليها.

من المقعد البحري أفرغت جدتي مكتبة جدي من الكتب، ووضعتها في مقاطف رصتها بجوار بعضها في غرفة الفرن المؤجل هدمها، وأعطت المكتبة لخالتي.

عادت جدتي من غرفة الفرن وفي يدها ورقة قديمة أعطتها لجدي «شوف ايه دي يا سيد أفندي». مزق جدي الورقة دون أن يقرأ ما بها.

عبرنا البر الثاني فوق جذع النخلة، أنا وإخوتي وأولاد خالتي قطعنا أكواز الذرة وعدنا بها. حفرت خالتي حفرة وضعت فيها أعواد الحطب وأشعلتها لتصنع «راكية» نار تشوي عليها الذرة. ونحن جالسون على جذع النخلة الآخر أمام باب الدوار.

طالت جلسة جدي وعشيقته تحت تكعيبة العنب لمحت أصابعها تتحسس بياض كعبيها، فانصرفت.

اقتلع عمال مجلس المدينة أشجار المانجو والليمون والبرتقال وتكعيبة العنب والبوص من جنينة جدي، وألقوا بجذع النخلة في الترعة وردموها لتدخل ضمن مساحة الأرض المخصصة للمعهد الديني.

قال عامل مجلس المدينة لجدي «الحتة حتعمر يا با السيد، وأرضك اللي ورا الترعة حتدخل كردون المباني». نادى جدي للخادمة لتقدم لهم شايا، ودخل غرفته البحرية.

فتح شباكها فدخلت نسائم الى الغرفة. تمدد على سريره. تسحبت الى جواره ونمت.

طفا جذع النخلة الملقي في قاع الترعة الى السطح. ركبته. نمت له أجنحة. حلق في السماء، وهبط بي في أرض أخرى.

★ كاتبة من مصر.

فصل من رواية

إبراهيم فرغلي ★

عندما خرجت من درب الجنة كان إعيائي قد بلغ غايته، كانت موسيقى الكهف قد خفتت قليلا ولم أكن أستطيع رؤية أي شيء. تذكرت أنني نسيت المصباح الذي كنت أحمله أثناء دخولي الى حجرة السحرة. تحسست طريقي في الظلام وأنا أسير ببطء في ممر بدا ضيقا لانه كان يضخم صوت خطوات اقدامي ومن بعيد لمحت طيفا شاحبا لم أستطع تبين حضوره. ثم إنني توقفت فجأة وحاولت أن أكتم صرخة غافلتني إثر ظهور شبح لشخص ما. تراجعت للخلف عدة خطوات فيما كان يقترب مني ببطء. ولم يتوقف الا عندما وقعت على الأرض. أولاني ظهره وبدأ يسير عائدا غير أنه توقف بعد لحظات والتفت لي. وتسلل الى سمعي صوت انثوي آسر وشديد الرقة: هيت لك ..

وبتصاعد لهفة العاشق زادت حماستي وتسارعت خطواتي حتى نهاية الممر الذي انتهى بمدخل ضيق الى اليسار. وعندما دخلت أغلقت عيني من شدة الضوء الذي كان يسطع في الغرفة بتوهج. وعندما فتحت عيني تدريجيا كاد قلبي أن يقفز بين ضلوعي. كانت «نورا» أمامي بجمالها الآسر.. ترتدي غلالة شفافة وكانت تفاصيل جسدها النحيل الأثير تظهر من تحته . مدت إلي يديها فأقبلت عليها وأنا أهتف:

– أخيرا يا حبيبتي!! أنا لا أصدق ما أراه.

لم ترد علي . وكان وجهها يسطع بابتسامتها الطفولية.

عندما اقتربت منها وفور أن لمست يديها صعقتني المفاجأة وأصابتني خيبة أمل كتلك التي اكتشف معها أنني قد قمت لتوي من حلم ساحر. فقد تحولت فجأة الى فراشة في حجم كف اليد لجناحيها ألوان حمراء مدهشة وراحت ترفرف حولي فيما تصاعدت موسيقى الكهف فجأة وبدأت هي في ضبط إيقاع طيرانها مع الموسيقى في انسيابية مدهشة. ثم إنها انطلقت الى خارج الغرفة وظل صوتها يتردد طويلا بعد خروجها رقيقا وحازما في الوقت نفسه : «الواهمون لا مكان لهم في كهف العشاق».

عندما خرجت رحت أتتبع الرفيف. لاحظت أن الاضاءة التي تضيء الدرب أمامي كأنها تسقط من كوة في أعلى السقف. ولاحظت أن السقف ينخفض تدريجيا حتى اضطررت في نهاية الأمر أن أسير على ركبتي ويدي. وأحسست أن الطريق يصعد بي الى أعلى. وهكذا تابعت حبوي لاهثا ومتألما من صلادة أرض الممر تحت ركبتي وخشونتها.

وصلت في النهاية الى ردهة شديدة الاتساع مضاءة بضوء خافت. ارتفعت الترنيمات تدريجيا بحيث إنها صارت أعلى من صوت الموسيقى. بعد لحظات ظهر أربعة رجال لملامحهم قسمات طفولية عراة إلا مما يخفي عوراتهم، وهم يتراقصون مع الأنغام. ثم ظهرت أربع فراشات راحت تحلق حولهم كأنما تبادلهم الرقص وسرعان ما تحولت الى أربع حوريات ذوات جمال صاعق عاريات تماما ورحت مبهورا أتابع الرقص الذي بدأ بتحليق كل شاب بفتاته قبل أن يمسك كل منهم بمن تخصه ويتداخل جسداهما في خفة ورشاقة مدهشتين وبارتفاع صوت الموسيقى ارتفع حماس الراقصين . كان كل فتى يحمل فتاته ويصنع معها تشكيلات جمالية مدهشة ثم يتبادلان موقعيهما .. وهكذا أسندت ظهري لأقرب جدار وجلست مبهورا أتابع الرقص الذي انتهى بتحول الجميع الى فراشات مرة أخرى. وقبل أن يختفوا كان الصوت الملائكي يتردد في أرجاء المكان.. «الواهمون لا مكان لهم في كهف العشاق». وشعرت بالاعياء مرة أخرى.. ولكن لم أستطع مقاومة النعاس هذه المرة حتى غفوت.

استيقظت على ما يشبه صوت نشيج مكتوم نهضت متثاقلا وأنا أحاول الاهتداء الى مصدر الصوت حتى وقع بصري على فتاة كالحلم .. كانت آثار الدموع ماتزال تبلل العينين شديدتي الحزن يا الهي ! ارفق بي قليلا..

«فتحت عيني في الصباح فالتقيت بعينيك اللتين كانتا تشعان حنانا يغمرني. كنا عاريين لم نزل. وجهك الخمري الناعم يدعوني لتقبيل الخد الأسيل قبل التوقف عند الشفتين الصغيرتين المكتنزتين..».

اقتربت منها قليلا وأنا أنادي عليها باسمها.. لم تلتفت إلي وإنما ظلت تحدق في أعلى السقف كأنها تطالع ملاكا أو تشكو أحزانها لطاقة نور في السماء.. يا إلهي .. نفس النظرة ونفس الملامح.. ونفس الشكوى .. كأنما كانت عيناها تنطقان :

★ قاص من مصر.

أشكوك للسماء! «.. قلت لي هامسة : أحبك.. وطبعت على شفتيك قبلة قبل أن نتضام في سكون صامتين حيث لا حاجة الى الكلام وعندما نهضت جلست على الفراش وانزلت قدمي الى الأرض.. ووجدت ذراعيك يلتفان حول خصري قبل أن تطبع شفتاك أسفل ظهري قبلة ـ لن أنساها أبدا؟! إلتفت إليك أقبل شفتيك قبل أن أنهض قائما وأنا أضع يداي على سوأتي أخفيها عنك ـــ ألسنا من الجنة لتونا خارجين؟ ـ بينما دسست أنت رأسك تحت الدثار. وكنت أعرف أنك تبكين..».

مددت إليها يدي فلم تلتفت إلي.. حاولت أن أهزها غير أنني فوجئت بها جامدة كالصخر .. كأنها قدت من حجر. ولكنها كانت تسدد إلي نظراتها تلك التي كاد قلبي أن ينخلع من شدة الحزن البادي فيها. حاولت أن أمسح الدموع عن وجهها فصارت نظراتها شديدة القسوة. تراجعت وأنا أتحسس البلل على إبهامي. قبل أن أفاجأ بظهور «الصلت!».. فصرخت:

– آه .. أين أنت ؟ انقذني يا صلت؟!

كانت ملامح وجهه محايدة وكأنها لا تحمل أي تعبير ونبرات صوته شديدة الهدوء:

– ماذا حدث؟

– أنا لا أعرف ماذا أفعل في هذه المتاهة . كلما أوغلت السير زادت متاعبي ومخاوفي وكأني أبحث عن سراب. وكلما وجدت من أبحث عنها أكتشف أنني لم التق سوى بالاوهام.

– والآن!!

– ها هي حبيبتي تجلس أمامي. . ولكنها لا تتحرك ولا تجيب علي بشيء.

– هل أنت على يقين بأنها من تبحث عنها؟

– أنا لم يعد لدي يقين .. لكنها هي . هي..

– أأنت الذي تسببت في أحزانها هذه..

– لا .. لا .. أنا .. فقط . . يعني.. أنا لم أقصد شيئا .. لم أشأ إيلامها قطعا.

– وماذا تريد مني؟

– أريد أن أسمع صوتها.

– لا صوت لها. ألم تفهم أنها كالحجر؟

– كالحجر ؟! هل تعرفها؟

– هذه عاشقة عصفت بقلبها نزوة عشيق طائش. جاءت تبحث عنه في هذا الكهف. ولكنها يئست . فاكتفت بأن تكون ما فعله بها.. ارتحق روحها حتى جفت. وصارت خاوية وجامدة كالحجر.

كان قلبي يرتجف . وكنت أشعر بالهلع. ورحت أقاوم غصة مفاجئة. فيما كان الصلت يسدد نظره إلي قبل أن يقول:

– لم يعد بإمكانك أن تفعل لها شيئا على كل حال. فتعال.. اسمع ما سأقصه عليك علك تستفيد منه شيئا.

انتشلتني عينا «الصلت» من تأملي للغصون التي تحيط بهما إذ أنه كان يسدد نظره إلي بقوة وهو يقول بصوت ثابت:

قبل أن أعرف الطريق الى هذا الكهف كنت أعمل في القرية هل تعرف ماذا كنت أصنع؟ كنت حفار قبور. نعم حفار قبور القرية. كان كل أهل القرية يكرهونني ولكن لم يكن لهم مني مفر كما أنه لم تكن لي حيلة، فهذا هو عملي الذي ورثته عن أجدادي تباعا. وكنت أحب هذا العمل. خاصة وأنني قد رأيت ما يفعله الموت بالانسان . وكيف يحوله الى جثة هامدة رائحتها نتنة. لا تملك لنفسها دفعا لأذى ولا تستطيع حتى مقاومة الديدان التي تنزح إليها لتنخر فيها كيفما شاءت وحتى تحللها الى جيفة.


لوحة بريشة خدة ، الجزائر

كنت أحفر بحماس ونشاط، وأحرص على أن تكون الحفرة مناسبة بشكل كامل لطول الجثة وحجمها لا تنقص عنها ولا تزيد حيث إنني كنت أذهب لرؤيتها أولا قبل الحفر. ولم يكن مشهدها يبارح خيالي طوال الفترة التي أقوم فيها بالحفر ويدفعني دفعا لاستكمال عملي على خير وجه، ولا أهدأ أو يرتاح بالي قبل أن ينتهي الأمر بإهالة التراب على الحفرة بعد أن أكون آخر من شاهد الرحيل الأخير للكفن الذي ربما كان لأب أو لأم أو أخ أو عشيقة الى آخر هذه الصلات التي تربطه بالأقربين غير أنه عندي لم يكن أكثر من جثة سينخرها الدود، وعلي أن أحفظ كرامتها بالدفن.

ولكني وفي أوقات فراغي كنت أعبث بيدي في الرمال أمامي أثناء جلوسي في منطقة القبور التي كنت أقضي بها كل وقتي تقريبا خاصة وأنني كنت حفار القبور الوحيد بالقرية. وهكذا كانت أصابعي تتسلل رغما عني لتخط في الرمال

أشكالا ورسوما وخطوطا لا معنى لها ولا هدف من ورائها. وبمرور الوقت صارت يداي أكثر دربة ومهارة. ولاحظت أن التشكيلات بدأت تأخذ أشكالا لأجساد كنت قد دققت النظر إليها في نزعها الأخير أو حتى بعد موتها وأثناء الغسيل. أجساد لأطفال قتلهم الجوع أو الوباء، وكهول قهرهم الفقر والدين، وفتيات رحن ضحية غيرة عمياء أو عودة زوج سكير قضى الشراب على عقله، وسيدات أكل الدهر عليهن وشرب ولم يبق فيهن إلا هياكل عظمية مغطاة ببعض الأوردة التي تظهر بالكاد خلف جلد الجسد الشاحب الممتلئ بالتجاعيد والترهلات. ولكني لم أكن أتأثر بمشهد أي منها كما قلت لك ، فقد كان كل ما يثير إهتمامي هو إكرام الجثة بالدفن.

غير أنني دعيت يوما الى منزل في أقصى القرية. أدخلني أهل الدار، الذين كانت وجوههم تفوح بحزن مخيف وتمتلئ عيونهم بدموع لا تسيل الى غرفة بعيدة عن باقي غرف الدار لأشاهد من كانوا يتوقعون موته بين لحظة وأخرى.

عندما دخلت الغرفة لم أشم رائحة الموت التي كنت قد اعتدتها في مثل هذه الحالات. وجدت جسدا نحيلا ممدا على الفراش الذي توسط الغرفة، وعندما وقع بصري على الوجه كاد أن يغشى علي، فلم يكن هذا إلا وجه ملاك كريم. وحق الله أني لم أر في مثل حسن هذه الفتاة طيلة حياتي. ولم يستطع نحول وجهها وشحوبه إخفاء حسنها، وحتى عينيها الرماديتين اللتين غارتا قليلا في محجريهما بفعل المرض كانتا تشعان بنظرة طمأنينة مدهشة وهي تتطلع إلينا بهدوء.

خرجت من الدار مسحورا. ولم تطاوعني يداي على الحفر لفترة طويلة. ولكن خوفي القديم تغلب علي في آخر الأمر، فلم يكن أسوأ لدي من أن يفعل الموت بجسد هذه الفتاة ما قد يفعله إذا قضى عليها المرض.

وكنت انتظر كل يوم أن يأتيني خبر موتها فيما يصارعني أمل المقامرين بأنها قد تتجاوز محنتها وتنتصر على المرض والموت. وفي أوقات شرودي شرعت، ودون وعي مني، بتشكيل جسد يماثل جسدها. وعندما انتبهت الى ذلك رحت أتابع ما افعله بحرص ودقة شديدتين. كانت ملامحها محفورة في خيالي، ومع ذلك فقد أجلت تشكيل وجودها الى النهاية أي بعد أن انتهى من تشكيل الجسد ولكن وقبل أن انتهي من ذلك فوجئت بالخبر المشؤوم الذي حملته إلي أختها الصغرى التي جاءت ملتحفة بالسواد فيما أطل من عينيها الرماديتين حزن مخيف. قالت في نبرة محايدة ودون أدنى انفعال:

– تعال.. خذ حياتي الى مثواها الأخير.

وانصرفت عني وهي تسير ببطء شديد. وكنت أرقبها مذهولا وأتخيل أنها هي ذات الفتاة التي رأيتها ممددة على الفراش.

لم أستطع إخفاء دموعي للمرة الأولى وأنا أضع الجثة الخفيفة وبحرص شديد الى داخل الحفرة دون معاونة أحد كما أنني لم أستطع أن أكبت نحيبي الذي غافلني ولم انجح في مداراته وأنا أهيل عليها التراب.

ولكن لم أستطع معاودة العمل بعد ذلك أبدا. كما حرصت على الابتعاد عن منطقة المقابر خشية الوقوع لأسر الهاجس الذي كان يلح علي لفتح القبر والتنعم في النظر الى من شغلت علي أمري.

في الليل كنت أسير في الخلاء غير عابئ بأي شيء. أسير بلا هدف وأحث خطاي على غير هدى حتى ينهكني التعب وتخور قواي فأقع مغشيا علي أو نائما. لا أعرف. ولكني كنت استيقظ على صوتها يتردد من حولي في كل مكان وربما أنه كان يأتي من أعماقي أحيانا تعال.. خذ حياتي الى مثواها الأخير . وكنت أنهض مفزوعا. أنادي عليها متخبطا هنا وهناك .. ولكن لا مجيب.

تذكرت النحت الذي كنت بدأته لها بالطين فأسرعت إليه.. ورحت أتابع عملي في تشكيل القدمين. وعندما انتهيت صرخت فزعا إذ أن الجسد كان مشابها تماما لذلك الذي رأيته ممددا هناك على الفراش. بعدها شرعت في نحت الوجه. لاحظت أن يدي تتحركان بشكل غريب كأنما تمتثلان لأوامر قوى خفية فلا تزيد قوتها ولا تقل عما يتطلبه أن يبدو كل شيء مماثلا. العينان الواسعتان والأنف الدقيق والشفتان المرسومتان بعناية ، والذقن العريض قليلا على رقته. وعندما انتهيت ودققت النظر فيما صنعت يداي رحت أركض بعيدا . فقد بدا ما صنعته مطابقا لها تماما حتى نظرة العينين اللتين كانتا تتطلعان إلي بنفس الهدوء وتبعثان ذات الشعور بالطمأنينة.

سرت متجها الى الخلاء حتى أعياني التعب شيدت كوخا من الخشب والطين. ثم أسرعت بعد ذلك بنقل الجسد الذي صنعته من الطين الى هناك . ثم أعددت بما تيسر لي من فروع أعشاب الصحراء والقش الذي أحضرته من القرية فراشا مددت الجسد عليه ورحت أتأمله فيما تجيش بأعماقي أحزان لم أعرف مثلها في حياتي وتناوشتني عواطف كانت تفيض بالرغم مني فتدفعني لمحادثتها وكأنها مخلوق حقيقي. حكيت لها كل شيء عن حياتي وأمي البائسة التي فقدتها في طفولتي وعن جدي الذي كان يحفر القبور بيديه دون الاستعانة بأي أدوات حتى أطلقوا عليه اسم «الغراب» وعن أختي التي سحروها فراحت تقتل أولادها تباعا حتى اضطر والدي لقتلها وصارت تظهر له في أحلامه كل ليلة حتى مات.

ولكنها لم ترد بشيء وكانت تنظر الي نفس النظرة وبنفس الهدوء مما كان يدفعني للصراخ متوسلا إليها أن تنطق بأي

شيء أو على الأقل أن تتوقف عن النظر إلي. غير أن شيئا من هذا لم يحدث. وأحسست أنني موشك على الجنون لامحالة. وبدأت في الخروج الى خارج الكوخ أسير في الخلاء طوال النهار ولكني لم أتوقف عن مناجاتها كأنني على يقين من أنها تسمعني أحدثها بكل ما يجول في عقلي وما أستطيع أن أستدعيه في ذاكرتي. غير أن صوتها بدأ يتسلل الى وعيي ويحيط بي من كل اتجاه ويتردد بلا انقطاع مماجعلني أفكر في أن أقتل نفسي للخلاص من هذا الوسواس .. «تعالى .. خذ حياتي الى مثواها الأخير».

ولكني عاودت التفكير .. قلت أنني الذي تسببت في كل هذا بنفسي وأن الحل الوحيد هو أن أعود وأحطم ما صنعته فينتهي كل هذا العبث وأعود الى القرية وأمارس عملي من جديد.

عندما دخلت الكوخ اقتربت منها لألقي عليها نظرة أخيرة قبل أن أبدأ في تحطيمها. تأملت عينيها فراعني البريق الذي راح ينبعث منهما ولاحظت أن لون الطين البني الداكن قد تحول الى لون أبيض صاف كالحليب. وعندما لمست يديها أدركت أنهما ناعمتان كالحرير. ألقيت بنفسي بعيدا عنها حتى ارتطمت بجدار الكوخ. ابتسمت إلي قبل أن أسمع صوتها هامسا كالحلم.

– لا تخف يا صلت.. ها أنا ذي قد عاودتني الحياة التي بعثتها أنت في من روحك وفرط حبك. كنت أسمع مناجاتك من مكاني البعيد وأنت تستدعيني بأفكارك وقوة عشقك التي جعلتني ألف في كل مكان بحثا عنك وأنتفض بالحنين الى مناجاتك والصدق الذي تفيض به نبرات صوتك التي لم أسمع ما شابهها في حياتي أبدا. وكنت أنادي عليك وأنا أكاد أتمزق خوفا من أن تفقد صبرك ويحل اليأس في قلبك.

ولا أعرف ماذا قلت لها، هذا إذا كنت قد قلت شيئا من الاساس ، ولم يكن أمامي مفر من تصديق ما أراه أمامي ، فهذا هو ما كنت أتمزق شوقا إليه ، ثم إنها تقف بشحمها ولحمها وروحها وصوتها أمامي. غير أنني لم أستطع تقبل الأمر ببساطة رغم كل شيء.. فكيف يتحول ما صنعته من الطين الى هذه الفتاة الساحرة التي أذاقتني من فنون العشق وألوانه ما لم أعرفه في حياتي أبدا. ولم يكن أمامي في آخر الأمر إلا أن أصدق وأن أعيش حياتي الجديدة التي قدرها الله لي. عرفت معها معنى السعادة . وقررنا أن نرحل الى قرية بعيدة لا يعرفنا فيها أحد لنبدأ حياتنا الجديدة التي ملأت روحينا بعشق لا يمكن أن يتخيله أحد وسعادة لا قبل لي بوصفها.

وبالفعل إنتقلنا الى قرية بعيدة تطل على الساحل وهناك بدأنا حياتنا. فتعلمت الصيد وصار هو مصدر رزقي وتآلفنا مع حياتنا الجديدة ، الى أن جاء يوم كنت أجلس خلال نهاره في السوق أبتاع ما رزقني الله به من فيض البحر حتى فاجأني صوت صراخ كان يقترب مني تدريجيا.. «أنت الصلت.. أنت الساحر .. لعنة الله عليك .. أنت الذي غيبت «محبوبة» أنت الذي سحرتها يا كافر.. أين هي؟!» كان هذا هو أحد اخوتها وتصلب الدم في عروقي وقد فاجأني ما قاله. بالاضافة الى مفاجأة ظهوره أساسا هنا في هذا البلد البعيد.

وبعد مناوشات ومعركة بالأيدي وشد وجذب وصخب وسط زحام السوق الذي إلتف كل من به حولنا، استطعت الهرب.. اسرعت الى محبوبة وهربت معها لا نعرف اين نذهب عشنا في أحد القوارب عدة أيام بالبحر. ونمنا في العراء بالصحراء ليالي لا أعرف كيف احتملنا قسوتها. تنقلنا بين مداخل الكهوف وعلى ضفاف الوديان حتى استطعنا في النهاية أن نصل الى تل عال اكتشفنا أن أهله قد هجروه وبقيت به بعض البيوت التي اخترنا احدها وقررنا أن نبقى به حتى نرى ما يكون وبمرور الوقت عاودتنا الطمأنينة وبدأنا نشعر أننا أصبحنا في أمان.

وبدأت في الهبوط بالنهار الى الوادي لاصطياد ما قد يجود به الوادي والعودة ليلا وهكذا.

عدت ذات يوم مبكرا عن المعتاد وفوجئت بها جالسة تحدق إلي بفزع. ناديت عليها فلم ترد علي . عندما لمستها كانت باردة كالثلج وكان ملمس جسدها صلبا كالصخر. حاولت ما فعلته سابقا غير أن شيئا لم يستجد، ولم تفلح ، كل مناجاتي لأيام وليال متعاقبة أن تغير من الأمر شيئا.. وأدركت أنهم سحروها . وكاد الحزن يقتلني غما عليها. وأتيت بها الى هنا .. الى هذا الكهف. لا تندهش .. هي الآن تجلس في هدوء تماما كما هذه الفتاة التي تجلس أمامك ..

هل تريد أن تراها.. تعال .. تعال معي..

سرت خلف الصلت وكأنني قد نومت مغناطيسيا وفقدت إرادتي نهائيا.. كان كل شيء يبدو غريبا الى الدرجة التي جعلتني أشعر بفزع حقيقي وتختلط كل الأمور علي ويتشوش ذهني.

وعندما اقتربنا من الردهة الواسعة التي كانت تتوسطها فتاة نحيفة شديدة الجمال تنظر إلينا بهدوء رغم ما بدا من فزع يطل من عينيها . كانت ترنيمات الكهف قد ارتفعت الى أقصى حد لها، وكان الصلت قد بدأ يضحك بشكل هيستيري . ترتفع ضحكاته تدريجيا.. فيما كنت أحدق في عيني الفتاة أمامي مذهولا وقد ارتفعت نبرات صوتها لتعلو كل الأصوات الأخرى : «الواهمون .. لا مكان لهم في كهف العشاق».

حياة أخرى

خـــالد العـــزري *

يشطر جبل ضخم وواد جاف المقبرة عن القرية الصغيرة.. عندما يحل الظلام ينتشر عواء الذئاب في المكان، يبدو العواء وهو قادم من أعالي الجبال الجائمة منذ أمد بعيد مخيفا، عندما تكون القرية قد أغلقت الأبواب على نفسها، تستفرد الذئاب والجمال والحمير السائبة المكان ... تبدو القرية أشبه ببيت صغير يرقد في جزيرة مهجورة إلا من وحوش الغاب.

زفرات مبارك المتتابعة التي كتمها منذ خمسة أعوام، تهز شبحه الواقف على حافة الوادي حيث أعطى ظهره لأبواب القرية المغلقة، التي بالكاد يمكن تمييزها بفعل ضوء القناديل الخافت المرتسم على بعض الأبواب ، يحمل الآن إصرار خمس سنوات ، أي منذ أن عرف ذات مرة وهو ابن خمس سنين أن أمه ميتة وان التي يعيش معها هي جدته، وهي معلومة تلقفها صدفة من الأولاد في إحدى الحواري وقد عاد يومها الى البيت ودموعه تتكسر على وجنتيه.

في اليوم التالي حين ذهب الى المدرسة ، وقف الأستاذ في طابور الصباح، وأعلن أن اليوم مخصص للاحتفال بعيد الأم، كانت كلماته تمزق جسد مبارك، كسكين مسنونة تسكن قاع اللحم، وعندما نادى عليه الأستاذ مع آخرين ليسألهم عن الهدية التي سيأخذونها لأمهاتهم أدمعت عينا مبارك خلسة، وانسحب الى الفصل.

غدا أيضا سوف تحتفل المدرسة بعيد الأم، هذه المرة لن يحزن كما كل مرة.. هو الآن يحمل علبة حلويات الى أمه هناك في مرقدها، يدرك جيدا انه سوف يراها للمرة الأولى، وأنها سوف تفتح له الحلاوة بيديها، وأنهما سياكلان بشراهة ثم قد يسألها الرجوع معه الى البيت ، وإذا ما رفضت فسوف يطلب النوم معها ليؤكد للأستاذ غدا أنه قدم هدية لأمه لكي يبدو رجلا لا يبكي ، تماما كما طلب منه الأستاذ.

سوف تسأله هي عن حاله ، وسوف يخبرها عن عمته، وعن غنمها التي يجلبها من المرعى كل مساء ، ثم يعلفها، وقبل أن ينام عليه أن يتأكد من أن الدجاج قد نام جميعه مطمئنا بعد أن يلجم عليه الباب ، سوف يحدثها طويلا عن قصة الشاة التي أطلق عليه اسم : «عائشة» والتيس ذي القرون الطويلة والعرف الأبيض الذي سماه : «عبدالغفار»، وكيف كان

* قاص من سلطنة عمان.

يهجم عليها بخيلاء، وهي تحاول التمنع حتى تسقط تحت جسده بعد جري طويل.. خيل إليه في المرة الأولى أن «عبدالغفار» قرر افتراسها عندما أخذ يعدو خلفها قاسما القطيع ـ الذي باغتته الحركة الفجائية فوقف يتأمل المشهد ـ الى شطرين، فوثب بعصاه خلفه، أخذا يعدوان حتى أنهكت قواهما ، لم تسعفه يده يومها على ضربه، تذكر فجأة ـ وهو يهز العصا عاليا ـ عصا عمته عائشة، وأستاذه عبدالغفار لحظة سقوطها على قفاه، في المرات التالية ترك لهما حرية التصرف، لاحظ بدهشة «عبدالغفار» وهو ينتصب واقفا يشتم مؤخرة عائشة ، ثم يرفع فمه للسماء متثائبا، يكون فمه لحظتها مزبدا ، تصور مبارك أنه عطشان فجرى الى البئر وملأ الدلو وقربها منه، فوجيء بهما يبتعدان عنها وأنفاسهما تخرج متقطعة ، انتابه خوف شديد من أن يكون قد أصابهما مكروه ما، عاد يومها بالغنم الى الدار قبل الموعد المعتاد ، أخبر عمته وهو يرتعش بالقصة، وبخته بشدة قبل أن تبلغ أباه متهكمة بقصته، أطلق مبارك ضحكة مجلجلة ، سمع صداها يصطدم بالجبال عاد الى نفسه تذكر دشداشته المهترئة وردنها المنزوع من ناحية الابط، برقت في رأسه حيرة الجواب فيما لو سألته عنها. هل يصدقها الحديث؟ هل يقول لها أن عمته تخبيء عنه ملابس العيد التي يحضرها له والده، وأنها خصصت له واحدة للمدرسة وأخرى للقرية فقط، هي هذه التي يلبسها اليوم؟ نعم سأخبرها، سوف تشتري لي ملابس كثيرة، سوف تعوضني ملابس عن كل الأعياد السابقة.. (هكذا صرخ فجأة كأنما يتشفى من صمت طويل أطبق عليه) لكن ماذا لو سألتني عمتي عنها ! أخ.. سوف تضربني حتى أقول لها إن أمي هي التي أعطتني إياها.. لن تصدقني .. أعرف أنها لن تصدقني ، هي تقول لي دائما أمك ميتة، لكنها كذلك تقول لي حين تضربني : اذهب الى أمك، دعها تعطك الملابس.. هذه الملابس ليست لك.. هذه المرة سوف أقول لها إن هذه الملابس من عند أمي.. نعم سأقول لها الحقيقة .. سأخبرها أنني كنت أدخر كل يوم خمسين بيسة لهديتها ، وأنها أعطتني الملابس التي كانت تشتريها وتجمعها لي في الأعياد السابقة .. لكنها سوف تضربني لأني لم أشتر لها هدية! تصاعدت زفراته.. كانت الجبال تطلق زفرات مرعبة : آه .. آه..

حين وصل مبارك الى المقبرة لم يعرف مكان أمه، القبور متساوية، كلها تعلوها تلة من التراب، معلق عليها حجر كعرف الديك.. تقدم من أحدها وخلعه بعد جهد ، قربه من عينيه، رفعه على ضوء القمر، لم يلحظ عليه اسما.. تقدم من القبر الآخر خلع الحجر، قربه من ضوء القمر، لم يلحظ عليه اسما كذلك.. عاد ووقف في أول المقبرة ، أخذ ينادي بأعلى صوته : ماه.. ماه.. ماه.. كانت الجبال تجيبه بعنف: ماه .. ماه .. ماه.. الوادي ينتفض، بدت القرية كلها ترتعش ، أخذ يعد القبور التي أمامه واحد، اثنين... ثلاثة... أربعة... خمسة، جلس على حافة الخامس ، انتابته نوبة بكاء حارة، دموعه تغسل الطين الذي تكوم بجانبه، انفتح القبر.. تصاعدت رائحة الموت.. أخذت تتشكل في الفضاء دوائر .. حاول مبارك إمساكها وهو يصرخ : ماه.. ماه.. يلوح بعلبة الشكولاتة للسماء.. فتحها بدموعه الحارة.. أخذ يرمي حباتها في السماء فتهوي الى القبر ، امتلأ القبر بالشكولاتة .. حاول تذكر الحديث الطويل الذي حضره لها.. عصر رأسه بين يديه.. رآها تفتح يديها.. اقترب ليحضنها .. اقترب أكثر.. صرخ بصوت عال : ماه .. ماه .. وانزلق في القبر الذي ابتلعه بخفة متناهية.

اللوحتان بريشة : ثريا البقصمي ، الكويت

قصتـــان

طـاهرة بنت عبدالخـالق اللـواتي *

في ليلة واحدة

دخلا البيت في نفس اليـوم.. كانـت دموعهـا الصامتـة سيلا لا ينقطع.. أما هو فـإن بكاءه لم يكن يهدأ .. ليل نهار .. لم تكن تدري كيـف تنام هي أو ينام هو .. فلـم تعد تستطيع التفريـق بين الصحيان والنوم : . فكـلاهما غارقـان في بؤس الدموع.

رجعـت هـي الى البيـت بخيبة أمـل في زواج تحطـم بعـد سنـوات طويلـة.. لم تكن السبب .. كـانت تتمنى أن تموت قبـل أن تحطمـه .. هـو حطمه .. في برهـة من الـزمـن ضـائعـة وتائهة.. أحب أخرى وتـزوجها.. في نفس الـوقـت بعـث إليهـا ورقة الطـلاق.. شرط الزوجة الجديدة . كم استغرقت هذه البرهة الغبيـة من الـزمـن.. أيـاما قصيرة جـدا.. قال لها بأنه سيتركها الى أخـرى.. لم يكـن ينتظر منهـا رأيـا أو دفاعـا عن بيتهـا.. أو دمـوعـا.. أو حتـى تـوسلا على قـدميـه وتقبيلهما.. فهنـاك شيء مـات بـداخلـه تجاهها.. حكـم عليها بـالاقصـاء.. ولم يراجع الحكم.

ورغم ورقة الطلاق الغبية ظلت متمسكة بجدران بيتها.. ففيها رائحة ذلك الود والحب الذي يورق قلبها .. حياتها.. لا يهمها أن يتزوج بـأخرى.. المهم ألا تنقطع عنهـا الرائحة.. لم يراجع حكـم الاقصاء.. ولم يراجع موضوع بقـائها في البيت .. قـالت لـه.. دعني مـع ذكريـاتي معك بين هـذه الجدران.. أمسك بـذراعها ودفعها خـارجا.. كفـي عن هذه السخـافات أيتهـا الغبية.. أقفـل البـاب. بقيت طـويـلا عنـد الباب تبكـي وترجـوه .. هل لان قلبـه عندمـا قبلت قـدميه في المرة الأولى، حتى يلين هذه المرة.. وباتت ليلتها عند الباب تبكي وتتوسل.



لوحة للفنان : غازي نعيم، الأردن.

لقـد فتحت عينيهـا على العـالم معـه. لم تعـرف غيره. لم تفهـم الحياة الا مـن خلالـه .. كيف تفقد نفسها الآن.. ما معنـى الكرامـة أمام رغبتـك بـالابقـاء على نفسك .. ذاتك .. كذلك.

كانـت متأكـدة أنها في طـريقهـا الى الموت بدونـه.. لا تقولـوا عنه شيئـا. انـه أنـا.. هكـذا كانـت تدافـع عنه أمـام أسرتهـا.. لم يجرؤوا بعد ذلـك أن يسيئـوا إليـه بكلمة.. كلبـؤة مجنونـة أحـرق قلبهـا فقـد صغـارهـا .. تركـوهـا لسيل دمـوعها.. لـربما تغسـل عينيهـا فترى الحقيقة بشكل أفضل.

أمـام هذا الصمـت النبيل.. خجلت من سيل دموعها المتدفق.. جعلته مستترا خلـف جـدران غـرفتهـا.. وراء أستـار الليل.. عندمـا تسترخي

★ قاصة من سلطنة عمان.

جفونهم الدهشة المحيطة بها.. سيل أبدا لم يهدأ.. تسمو بطوفانه ليصل الى روحه .. تتوسل إليه .. ترجوه .. أن يأتي .. ألا يتركها تعاني ذلك الفراق القاتل المرير.. الوحشة والموت البطيء.. وستنسى له كل ما فعل.

دخل معها البيت في نفس الوقت.. بكاؤه الكثير كان يرهق صمتها الكئيب.. أمه ـ أرملة شقيقها ـ كانت تمتلك من الشجاعة الشيء الكثير لكي تلقيه إليهم وهو بعد لم يبلغ الثالثة من العمر.. فقد اشترط عليها رفيق الحياة الجديد أن تكون حرة من أية قيود تربطها بزوجها المتوفى .. الطفل يردد من خلال دموعه كلمة واحدة .. ماما .. أريد ماما.. نحيبه لا يكاد يتوقف في أي وقت كان .. ترقب عينيه المكدودتين تعصران دموعا حتى في وقت تعبه الشديد ومغالبته النوم على ذراع شقيقتها .. بكاؤه يشق صدره .. ماما .. الكلمة التي لا ينساها في أي وقت بين نومه ويقظته.

عندما صممت أن توقف سيل دموعها أمامهم ، وتجعله مستترا.. لم تر بدا من اشغال عينيها بالنظر الى الطفل الذي لا يهدأ .. تشغلهما عن الانخراط في نشيجها الخاص المتصاعد مع زفرات قلبها.. لاحظت بسكونها الذي يشتمل بركانا.. الطفل الملتاع بأمه .. أدركت أنه سيذوي ويموت كما تذوب وتموت مع كل دقيقة تمر عليهما.. هو بأمه .. وهي به، لقد خطت بدونه الى الموت.. إنها لا تريد منه شيئا لا شيء .. فقط أن يطل عليها .. ولو بنظرة من عينيه لعلها تهدىء التياعها وشوقها .. لعلها تذوب الى الراحة .. الى الحياة .. ان هذا الشيء الذي يربطها به في خيط واحد.. أقوى من أن ينقطع أو يذبل أو يزول .. مهما فعل .. فقط نظرة.. أما الآن فهي بقايا مهشمة .. لا قيمة لهذه البقايا الا بعبادته عبر ذكراه.. تقتات عليها .. تصبر بها على أيامها الموجعة المضيئة الملتاعة.. كل شيء .. كل شيء لم يعد له طعم. . وها هي راضية بالموت الذي سيأتيها .. وراضية بعبادته في داخلها .. تصبر بها على أيامها المسرعة الى نهاية .. نهاية حتمية.

كانت متأكدة أنها وهذا الطفل كما دخلا هذا البيت معا.. فإنهما سيخرجان معا .. فلم يعد هناك معنى .. لحياته بعد أمه التي طارت الى بعيد كانت تعد الايام بملل كبير متى تأتي النهاية.. نهايتهما وفي ليلة سال دمعها الصامت وراء الباب.. غير قادرة على ايقافه.. كان بكاء الطفل يشق سكون الليل كأقوى ما يكون ماما .. ماما.. يأتيها الصوت الملتاع ممزقا عبر الباب الذي اختفت وراءه.. أحست بدنو النهاية .. فها هما يجودان بنفسيهما ويودعان أخيرا.

لكن الشوق إليه يكاد يذيبها .. نظرة أخيرة قبل أن ترحل .. نظرة واحدة فقط، تتزود بها .. لعلها تريحها في قبرها الى الأبد.

لم تدر كيف تحركت خارجة من البيت ، لا تكاد تبصر الطريق عبر السيل الصامت .. بينما الشهقات تكاد تفضح سكونها المسرع تجاه منزله.. منزله الجديد.. تضغط بكفيها على صدرها اللهث الممزق بشوق .. بشهيق .. بزفير.. تبحث بجنون عن ظله عبر نافذة مهملة .. يتصاعد الدم دفعة واحدة الى رأسها.. يدق قلبها بعنف.. ها هو .. إنه هو .. كما رأته آخر مرة .. غاصت عيناها في الملامح المألوفة .. العزيزة .. انها مستعدة الآن لآخر زفرة في عمرها .. تعالي أيتها الزفرة الأخيرة.. وخذيني الآن. الآن الى قبري . ضوء كاشف قوي يغمرها .. يجلبها في حلكة الليل.. ملعونة أنت ومن أتى بك الى هذه الدنيا.. ارتفع صوت آخر يشق سكون الليل. تعالوا أيها الناس وانظروا الى هذه المجنونة في انصاف الليالي .. انظروا إليها كيف تتلصص علينا .. لابد أنها تريد الكيد لنا .. تعالى الصراخ .. الضجيج.. الناس.. أهلها.. الشرطة لكنها ..من عالم مختلف تطل عليهم .. لا يعنيها ما هم فيه .. ما يتحدثون حوله.. ربما يتحدثون عنها.. ربما يريدون أخذها الى مستشفى المرضى العقليين .. ربما تستميت تلك المرأة في حبسها هناك .. ربما هو يوافقها .. ربما أهلها يتوسلون ... يستجدون السماح .. العطف .. الرحمة لها.. الستر عليها .. مازال الأمر لا يهمها .. تنتظر زفرتها الأخيرة، عيناها وعقلها مطبقان بشدة على ملامحه الحنونة .. بعد قليل .. بعد قليل سينتهي كل شيء .. وستغادر.. ستغادرهم مع صورته العزيزة.

المآقي تداري الدمع وهي تدخل البيت .. في عالم آخر مازالت..

شيء واحد تحاول اصاخة سمعها اليه .. بكاء الطفل .. مايزال يبكي .. تقترب من النافذة.. لا بأس يا عزيزي .. لا بأس .. سننطلق معا الآن . الآن.. فمعي ما أحتاجه .. وأنا جاهزة .. هيا نطير الى بعيد .. الى هناك ..فلم تعد لنا أية حاجة لهذا العالم بعد الآن..

بكاء الطفل يرسم في أذنيها سيمفونيات الانطلاق .. تلتصق بالنافذة وزجاجها البارد.. يتبدى لها وسط الظلام طريق مفتوح.. واسع .. عريض .. يشدها .. يجذبها من زفرات قلبها المتصاعدة بلهب.. يتوقف صوت الطفل .. بكاؤه .. ترهف أذنيها .. تنتظر برهة .. برهتين .. تتلفت بفرح طفلة تمنح أجمل الهدايا . هاقد حانت اللحظة.

لكنه يتحدث ؟؟ صوته واه.. لكنها تسمعه.. ماما بعدين ؟؟ أيوه يا حبيبي ماما بعدين ... ماما بكرة ؟ نعم يا حبيبي ماما بكرة .. تضمه أختها.. تؤكد له .. ماما بعدين .. أيوه بعدين .. تتجمد عيناها عليه .. تتأمله .. مذهولة .. كيف استطعت ؟؟ كيف؟

أرض جديدة تهبط عليها بقسوة.. تدير العينين في الوجوه المحيطة الدامعة.. تراهم بوضوح شديد الآن يائسون ينتظرون، مازالت ملتصقة بالزجاج البارد.. مازالت الطريق مفتوحة .. سالكة .. تشدها بقوة .. تمثالا من العاج تحولت .. أنفاس صغيرة مضطربة تتردد تحت سطح العاج.. احد الأنفاس المضطربة تتفجر عبر صدرها .. نشيج عال يهز تمثال العاج.. يحطمه شظايا .. نوبة بكاء عال مازالت تهزها .. تركها تهتز بذلك الانفعال .. فدموعه مالحة جدا .. هكذا خيل إليهم ... وهي كفيلة باكتساح شيء ما في داخلها بنفضة.. الطفل استغرق في نوم هادىء لأول مرة.. والنافذة الباردة بدأت تعكس شعاع فجر آخر.

الظـــل الكبير

كنت أسوق عـربتي الهزيلة البيضاء على الطـريق الاسفلتي الواسـع جدا.. نار الشمس تكاد تصيبني بضربة في رأسي.. ياه .. هـذا المكيف الـذي يئز ويئـن لا رجـاء منه .. والـزجاج المحيـط متواطيء مـع الشمـس لكي تشويني .. خاصة عبر نـافذتي التي بلغت قمة التـواطؤ واللؤم.. فسياط الشمس تـأتي منها مباشرة الى جانب وجهي وكتفي اليسار وتمتد السياط الى باقي جسمي.

فتحت النافذة لعل بعـض النسيمات الرطبة تجعل المكيف في حالة أفضل. لكن لم أكن أدري أن المؤامرة ستكتمل .. فضجيج الشارع أصـم أذني.. وحرارة الجو الهبتنـي.. لم أعد أحـس إلا بأننـي أسير في طريـق داخل الجحيم.. انتقلت إليه عبر النـافذة المفتوحة.

لم أستطع أن أسرع هربـا خوفا من انفجـار مطاط عجلات عربتي الهزيلـة.. انتقلت ببطء الى أقصى اليمين .. تـركت مكاني لتعربد فيه أجمل العربات.. أزهاها وأقواها. من المؤكد أن مفهوم الجحيم نسبي بيني وبين أصحابها الذين يمرقون بسرعة البرق، فالزجاج الأسمر لعرباتهم يزيدهم بعدا عن جحيمي .. ويكفيني منهم ضجيج عجلاتهم الفارهة!

آه .. ما هـذا الظل؟ ما هـذا الهدوء؟ لحظة هدوء وظـل؟ من أين؟ إنها تستـوعبني .. تحجـز عني سيـاط الشمس الـلاهبة.. تحتوي عربتـي بالكامل.. بـل أكثر.. فيمتد الظل الجميـل.. يمتد أمامهـا وخلفها لمسـافة جيـدة.. أحسست بـانقطاع عجيـب عن الجحيم.. ناره وضجيجه .. انقطاع جعلني أحس ببرودة المكيف المتهالك.. فقد هدأ صوتـه وقويت نسمته وتآزرت مع النسيمات العليلة تحت الظل الكبير الذي انغمرت فيه بالكامل..

التفت الى المصدر بتشوق استنفذني .. إنـه بجانبي .. قريب مني .. فعلى يسـاري شاحنة ضخمـة تحجز عني الضـوضـاء .. وسياط الشمس الحارقة..

يـاسلام .. لقـد نسيت تعبـي، ألمي قبل لحظـات.. ازدرائي لعربتي المسكينـة ، ولنفسي التائهة في قعر جهنـم.. امتلأت نفسي بحب كبير لجميع ما كنت ألعنـه في سري قبل لحظات، جحيم كاد أن يضعنـي على عتبة الجنـون. ظـل الشـاحنة الكبيرة.. الـروح العظيمة.. لقـد حولتنـي من شقية الى سعيـدة تغمر هـذا الكون الواسع رغم كل منغصاته بحب كبير..

اقتربنا سويا من الـدوار.. الثقة في داخلي بالبقاء تحت الظل الكبير تـزداد .. الى آخـر لحظة. . لا فـراق .. فهنـاك كيلـومترات كثيرة بعد الدوار.. تمتد بامتداد العمر.. ولابد أن أبقى في ظل هذا الحنان .. الأمـان الذي فـاض علي أخيرا.. وفجر بـداخلي ينابيـع الرغبة في العطاء.

كـان دوارا واسعا .. مبنيـا على أحـدث المواصفات . ثـلاث عربات تستطيع السير فيه بالتـوازي براحة كبيرة. عندما دخلنا في مجاله.. كنـت في حالة إصرار شديـد بالتوازي مع الشـاحنة،، ففي الطـريق متسـع.. ولا توجـد عربـة ثالثـة توازينـا.. بدأنـا بالالتفـاف معا.. تقـدمت بعربتـي قليلا .. حتـى أكون في مجال نظره مثلما أنا في مجال ظله .. ربما لطاريء ما.. هكذا هجست لي نفسي.. نفسي الكثيرة الهواجس!

أشعـر بهزة خفيفة.. مـا هذا .. مـا بها عربتـي.. هل هنـاك وسخ مـا في أنابيـب الوقـود المتهالكـة، فأخـذت تسعل .. هـزة أخرى.. وكـأن يدا رفعـت عربتـي من الخلـف ثم دفعتهـا دفعة حطـت بها على الأرض.. هزة ثـالثة أقـوى.. لقـد أمسكتها اليـد ودفعتهـا بقسوة شـديـدة الى الأمـام.. الى سياط الشمـس.. الى النار.. ما هذا .. كيف هذا.. قفز قلبي الى فمي.. يداي ترتعشان.. قدمـاي .. الدفعـات تشتد .. تتوالى .. عـربتي تـرتفع .. تهوي... بقسوة .. بعنـف.. رأسي تضرب شيئا.. قدماي تعلقـان .. ذراعي تلتوي .. آه .. آه .. و.. تظلم الدنيا أمام عيني.

فتحت عينـي بألم شديد .. مطـارق تفري دماغي.. قـدماي مربـوطتان .. معلقتان .. ذراعـي .. لا أستطيع تحريكهـا .. بقعة كبيرة من الـدم عليها.. المطـارق تهوي .. تفري.. رفعـت ذراعي الأخـرى بضعف الى رأسي لأوقـف المطارق.. رأسي مـربوطـة .. بقطعة رطبة تتحسسها يدي... بقعة كبيرة.. تراجعت يدي بوهن .. أخ .. تفجرت عيناي بالدمـع.. أخ.. الظل الكبير .. هل كان الأمر يستحـق هذا العقـاب. وقـع أقدام تقترب مـن غـرفتي.. أمسـح دموعي بسرعة.

الحمد لله على سـلامتك.. لقـد نجوت بأعجـوبة .. فعـربتك انقلبت بقوة شديدة.. لم تعـد تصلح لشيء لكن لا بأس.. إن شاء الله تعوضيها.. نظرت بعينين مكدودتين الى الضيفين.. ما الأمر .. لا شيء .. فقـد أردنا أخـذ أقـوالك رغـم أن المخـالفة واضحـة.. واضحـة جدا.. لكـن لأجل الـروتين الاعتيـادي ، ولتثبيت حـق صاحب الشاحنة، ولتصلحي ما أصابها من تلف..

مخالفـة ! تلف ! مخالفـة مـن يـا سيدي؟ وتلـف مـاذا؟ مـخالفتـك أنت .. ضـد الشاحنـة .. وهـل خالفـت؟ هل كتلـة الحديد الضخمـة يصيبها تلـف؟ خارجيـا لا يبدو عليهـا أي تلف.. فهي قـوية . كبيرة . صلدة عظيمة.. لكـن ربمـا داخليا، وصـاحبها يحق له أن يطالبك بتحمل مسؤولية التلف الداخلي إذا ظهـر مستقبلا .. وكيـف سيتـأكد صـاحبهـا من التلـف الداخلي؟ لا ندري.. لكـن يجب إثبات حقه القانـوني.. وأنا يا سيدي .. عظامي المكسورة؟ دمائي؟؟

صـاحـب المخالفة ليس لـه أي حق.. أية مـخالفـة! .. وأية شـاحنة! .. وأي دوار! .. لقـد أردت ظـلا .. ظلا كبيرا. فقـط كبيرا.. لا شيء آخر .. لاشي آخر. وأحرقت مقلتي دموع حارة ومالحة جدا، لم استطع تمالكها، فانهالت رغما عني.



أشياء عابرة

فخ صغير، كعادتك لم تلاحظه، ووقعت فيه، وبعد أن أحكم حولك، تبينت كيف هو من صنعك أنت وليس من صنعها.

توهمت أن حضورها في حياتك طوع رغبتك. سهل. ميسر. لا يكلفك سوى أن تردد اسمها بشوق بين وقت وآخر، وأن تبدع في تدبير حجة لتأخرك في الاتصال بها أو في عدم مقدرتك على السفر معها الى محافظتها ليلا وهي عائدة الى البيت.

توهمت أنها باقية مادمت قد فاجأتها بمشاعر متدفقة مرة، مرتين، ثلاثا، وأن المفاجأة أسعدتها وستظل تتذكرها حتى ولو نمت بعدها طويلا بدون أن تفكر في أنها جوارك.

توهمت أن صمتها أو تعليقاتها السريعة على عدم تركيزك معها مجرد أشياء يمكن أن توضع في الدولاب بعد النظر اليها سريعا.

وحينما قالت «سأبتعد» ظننت أنها حيلة لتعاود الاتصال بها كثيرا في بيتها أو في الأماكن التي لا تتوقع فيها أن تتصل بها وتقول «أحبك».

ومع طول بعدها. أبصرت الفخ، وكثرت في أحلامك عربات البيجو التي تتصادم وتنقلب وتنفجر ورغم ذلك تواصل السفر بركابها الصامتين.

أن تنتظر

دون أن تكون مهيأ لذلك تتركك هي وتتوارى وراء ستار سميك. تحدس بوجودها، فتخرج رأسها وتسألك عن أحوالك فتجيب وأنت تثق في أنها ستختفي سريعا وسيعود الستار بينكما.

تحاول أن تتذكر بماذا أجبتها، فتعرف أن كل اجاباتك كانت محاولة بائسة لتصطنع الاتزان والقدرة والقوة، ولم تكشف عن حالك وأنت تعيش أمام ستار لا يمنحك إلا تموجات تكاد أن تختفي.

نافذة قريبة

أستطيع أن أصفك، وأن أقلد طريقتك في الكلام، وأضحك ضحكتك حينما تتهربين من الاجابة على سؤال ما، والتفت التفاتاتك المتسارعة الى كل الأنحاء أثناء تفكيرك في أمر يشغلك.

هكذا ترين أنني صرت قادرا على أن أكون شخصين، وأحيانا أكثر حينما أقلد كلا منا في شجارنا الذي سرعان ما ينقلب الى أن نتبادل آخر نكتة.

لا أخفي عليك، يرهقني - هذه الأيام - هذا الشخص الآخر أو الآخرون بعد غيابك فجأة، وأفكر في وسيلة أغيبهم معك أو أطوح بهم من أقرب نافذة. يرهقونني ويدفعونني الى أن أكون قربك رغم أنفك فلم تزل في حياتهم بقية. أعرف ستغضبين من «رغم أنفك» وسأغضب من توقفك عند كلمة قيلت عفو الخاطر. وسيفرح الشخص الآخر الذي أكونه وأنا أقلد غضبك وسيعانقنا الآخرون الذين أكونهم كلما تراوحنا سريعا بين الغضب والضحك.

★ كاتب من مصر.

صفحات كتاب قديم

أحيانا تشعر بهذا، أن الكلمات المكتوبة تضيق الحياة، وتجعلها جملا يجب أن ننطقها صحيحة قبل أن نشعر بها، دائما الشعور مؤجل مع الكلمات المنتظمة في صفحة من الصفحات.

الآن لا تريد أن تكتب كلمة إليها، ترغب في أن تكلمها في داخلك بدون تفكير في وقت يمر أو في إرهاق يلم بك.

تكلمها وأنت تثق في سماعها لك أو أنها ستسمعك في لحظة ما قبل أن تنام أو عند خروجها من باب بيتها بينما تنظر الى وجوه الناس في الشارع.

تصرف عن خيالك صوت تقليب صفحات كتاب تشرد معه قليلا، وتتوهم أنك تقرأ منه ما تقوله. تحرص على أن يكون كلامك إليها مرسلا، عفويا، يومض، يبرق، تفهمه أنت، وتفهمه هي، ولا يفهمه هذا الكتاب الذي يطارد خيالك ويحاول أن يضم ويلم بكل ما تنطقه.

ويمر وقت، ويطول كلامك ثم يحل صمت لا يسمع فيه سوى صوت تمزيقكما الكتاب وأنتما تتفقان على موعد تكملان فيه الكلام حتى الصباح.

علامات استفهام

تلك التشبيهات محيرة أمامك بعد ما كتبتها بدون تردد محاولا العثور على تشبيه يقبض على طبيعة حالتك في هذه الأيام لكنك لم تجد سوى تشبيهات باهتة ولا يملكك أي منها.

شطبت عليها كلها، وكتبت اسمها، عمرها، عملها، سكنها، سجلت في الورقة البيضاء كل ما تعرفه عنها دون أن تدع لأي مجاز أن يقتحم أو يشارك في الكتابة، ثم وضعت علامة استفهام أمام أية معلومة لا تثق فيها مثل: فصيلة الدم. ألوانها المحببة ومن تحب؟ وقرأت الورقة الممتلئة وأنت تشعر كأنك تسجل بيانات مولودك قبل أن يولد بكثير.

أشياء كثيرة

سنحاول ترتيب مكاننا معا، وكأننا شخصان استلما شقتهما الجديدة وعليهما أن يختارا الأماكن المناسبة لقطع الأثاث.

لابد أن نحذر التسرع، فهذه المرة — وربما تكون الأخيرة - يجب عدم ترك نفاد صبرنا هو الدافع - مثلا - الى وضع المائدة الصغيرة تحت النافذة المطلة على خلفية العمارة، ونظل بعدها، كما ظللنا من قبل - نشعر بأن هناك شيئا لا يريحنا كلما جلسنا في الصالة.

ليس صعبا أن ننظر الى المكان نظرة مستأجرين جديدين. وإن أعاقتنا الذكريات التي تطل علينا من كل جزء فيه، فلنكتف بأن ننسبها لمن سكنا هذا المكان قبلنا، ونؤكد اختلافنا عنهما، ونتعجب من إهمالهما تغيير جرس الباب، على الرغم من أن صوته يثير الاعصاب، ويكسب الضيف القادم صفة المزعج حتى وإن كنا في انتظاره.

ما رأيك؟ أليس من الأفضل أن نستبدل بتلك الستائر أخرى أقل سمكا وتتماوج ما إن يلامسها هواء خفيف.

لن أمانع من إخراج الكليم من تحت السرير، ونفرش به أرضية غرفة المكتب بدلا من هذه السجادة ذات اللون الأخضر الذي استحال الى لون آخر كامد ومترب.

لن يهمنا ألوان الكليم الغريبة والمتداخلة، يكفي أنها تذكرنا بقصاصات الأقمشة التي ظللنا نجمعها ونصلها ببعضها بعضا ونكورها في كرات، وذهبنا الى الجالس خلف النول الضخم، وبعد أسبوع استلمنا الكليم.

أشياء كثيرة تنتظر حضورنا وتهيىء نفسها لحياة سنبدأها، بل وفي أحيان أراها وكأنها تلف وتدور في كل الغرف بحركات عصبية وقد غلبها الشوق الى رؤيتنا معا من جديد.

أسـماء

قلت له:

– يجب الا نتحسر على وجود الفرق الدائم بين ما نتمناه وما نجده، بين حبنا لأحد وما يحدث في العلاقة معه، يبدو أن الفرق بين الأمرين طبيعة حياة.

وافقني على هذا، وأكده بأساليب مختلفة. لفنا صمت، شعرت معه بأن كلا منا يفكر فيما قلناه على حدة، قلت:

– في آخر لقاء لي معها، أسهبت في ذكر الفرق بين ما كانت تظنه وما فعلته أنا، وظلت تردد الفروق الكثيرة حتى ظننت أن هناك فرقا بين أسمي الحقيقي والاسم الذي تعرفه عني.

التفت لي بعد أن ظل ينظر الى نقطة بعيدة، وقال:

– في حلم رأيت أناسا كنت واثقا أنهم لا يعرفون بعضهم بعضا، كانوا مجتمعين معا ويتبادلون أطراف حديث لم أعرف ما هو، لكنني كنت مهموما وكأنني أفهم كل ما يقال. سألوني عن رأيي، فرحت أردد اسم كل واحد منهم، وما إن أنطقه حتى يختفي صاحبه. ولم تبق معي سوى مقاعد متناثرة، من بعيد سمعتهم ينادون علي، وفي كل مرة ينطقون باسمي أجد شبيها لي يجلس على مقعد حتى ازدحم المكان بي فخشيت أن أجيبهم حتى لا أختفي.

هممت بمحاولة تفسير حلمه، لكنه دفع حساب المقهى وتركنا مقعدينا، وسرنا معا وقبل أن يودعني قال:

– لماذا حتى في الحلم نكون حيث لا نريد؟.

النوارس

عبدالصمد حسن*

عبر أمداء الأفق المرئي للنهر الصاخب، أطلت مسناة كونكريتية بقاعدة غائرة في كهف الماء، ومجاورة الجسر الخشبي الممتد مع الساحل، وبين أشجار الشارع المتعانقة، انبثق كشك بنافذة تتمرأى بالنهر. في الشباك رجل وإمرأة شابة، يبيعان تذاكر سفر، للمسافرين في البحر. جمرة الشمس تتلاشى، وضباب النهر يغمر الساحل، وفي الشارع الخلفي سابلة، تتلاحق أحذيتهم ويعلو صخبهم، قالت المرأة:

– أجد السابلة في منأى عن الساحل، إنهم يتزاحمون وراء الكشك!

قال الرجل:

– نعم. هم يطلقون عليها مسناة الموت!

– إن ذلك يعني، أن الجسر يفضي للنهر وليس للمرسى!

– هوكذلك يا عزيزتي!

الظلام يهمي بتؤدة، مثل رذاذ رصاصي، وضباب النهر يعرش فوق عرائش الأشجار، قالت الفتاة:

– التذاكر أوشكت أن تنفد، أهنالك مسافرون لم يصلوا؟

– نداء النهر أرعبهم.

بقايا سابلة في الظلام، والنهر يزأر بموج قافز، ومسناة الرعب في المتاهة البعيدة، كبرج مراقبة للسفائن المغادرة.. وفي الأفق الضبابي، رجل يتأبط حافظة كتب جلدية سوداء، يغور في العتمة، كقرش الماء، متسلقا فضاء الشاطيء، حيث متاهة النهر. ورمقته الفتاة وهو يغيب في المنعطف الساحلي. قالت الفتاة:

– إني شاهدته بين مسافري المساء، والباخرة غادرت المرسى!

– كان قلقا، كأنه أضاع تذكرة سفره!

– ستنفد التذاكر!

وفي ضوء الرصيف الشاحب، انبثق شاب بساق واحدة، يتبعه صبي، يلعق مخاط أنفه بلسانه، مثل جرو جائع. إرتكز الشاب بجسده على عكاز من ألومنيوم صديء، بشعر منسرح، بلون بنطاله، وانعطفا في الفراغ حيث النهر الغاضب، وجرى وراءهما فوق مساقط الضوء الناحل شاب وفتاة بزي مدرسي، كانا في المنعطف يلاحقهما نداء النهر الغاضب.

قالت إمرأة الكشك:

– أشاهدهم في منعطف النهر!

– إنهم يسلكون عبر أفق المسناة!

– نداء النهر يوميء بحدوث شيء!

– أجل، أجل.

***

تقافزت الأمواج، مثل ثعابين صقيلة، مرتطمة بصخور الساحل النافرة، وتشظت مرايا الموج، أسفل المسناة المشرئبة بوجهها المحنط، والعتمة تهطل فوق العرائش المتدلية في الفراغ:



لوحة للفنانة رابحة محمود، سلطنة عمان.

– أهنالك سواهم؟

– كثيرون!

– يا للعنة! مسافرون دون تذاكر سفر!

– هم يدركون ذلك يا عزيزتي!

النهر يزأر، يتصاعد النداء الأخرق، وأضواء الشارع شاحبة وأعراش الأشجار تنسرح حيث الجذور المتخشبة:

– ماذا، أنت نائمة؟

– مثل أولئك في كهف الماء! ما أكثر ما تآلفنا معهم.

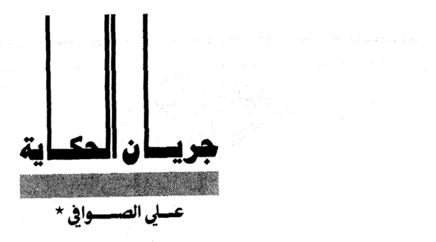
– لكنهم معنا يا عزيزتي، معنا حقا.

– أهكذا ينفرط الحب، وتجري الكتب حيث الغرق؟

***

في الأفق الساحلي أتاح الصمت لنوارس أن تنبثق عبر فضاء النهر، حومت بأجنحة خافقة في الأفق الرطب. وجذبتها مخالب المسناة. هبطت في رذاذ الضباب دائرة حول رائحة خارقة كرائحة الفلين. حلقت بعيدا عن الشاطيء، وهبطت مرة أخرى الرائحة الغريبة المتلفة، ملامسة الأمواج القافزة. وانحدرت في منعطف الأشجار التي كفكفت صخبها، وغابت هنالك. وفي زقاق الليل الطويل، كانت الفتاة تتأمل وجه الرجل، كأنها تشاهده أول مرة.

* قاص من العراق.



جريـان الحكـاية

علـي الصـــوافي *

بعينين واسعتين ومدورتين أخرجـت كل ما في رأسي على النافـذة المثبتة وسط الصالـة.. نافذة لامعة ونظيفـة وكأنها دهنت للتو بماء زجاجي ناصع..

أوسـد رأسي وسط النـافذة.. أفتـح عيني فيخـرج منهما العديد من الدوائر المتصلة...

° ° ° °

لم أكن أتحملهم جميعـا وهـم يقرصونني بكـل تلك التهم الساخنة.. ويركلونني بحواجبهم كما لو أنني حشرة ليلية..

أفكر أحيـانا أن أوقفهـم صفا واحـدا وأبدأ فيهـم صفعا حتـى تزيـغ اتجاهاتهم.. أو أن أمشي عـاريـا كي يفهمـوني أكثر.. وأفكر أن.. أهملهم.

كثيرا جدا مـا كنت استعيـد تلك الهمسـات الخبيثة التـي كانت تمتعض بها اثنتـان في بقالة «صابر» هذه البقـالة التي لم أرها يوما تخلو من قاذورات الشوارع.. ربما لأنها المكان الوحيد الذي يباع فيه عازل (منع الحمل) أو ربما لأنها كانت مجمعا للشـواذ الخردة.. شواذ العـاصمة وهـم يتمخطرون بمؤخراتهم المرتفعة وبناطيلهم التي تشبه أكياس النايلون.

كيف تهتم الفتيات بهذا المسخ؟

.. وكلما تـذكـرت المشهـد ازدادت حموضـــة بطنـي.. القاذورات تعرف بعضها.

تشتعل ذاكرتي بأكوام المشاهد.

وأنا حينما أتذكر ينتفخ رأسي .

وأنـا تسرقنـي الـذكـرى، وتسحبنـي الى البعيـد دائما.. فامتلىء.

تمددت على الكـرسي ووضعت رأسي على وسـادة ورجلي على وسادة أخرى وفرشت جسمي بقدر ما أستطيع.

الآن أنا انتفخ واترهل.

أشعلت سيجارا.

لم تعد «المارلبورو» التي بدأت بها التدخين تعجبني لذلك اشتريـت هذا النـوع الـذي لا أعـرف اسمه الى الآن، والـذي يشبـه فيما أظـن العصـى التـي كنـا نتعلـم بها الحسـاب، وبالمقابل فـان القداحة التي سرقتها من طـاولة زبون في أحد المقاهـي أثناء ذهـابه لدورة الميـاه والتي كـانت تشبـه أنف صبية تلازمني مع طقوسي الجديدة.

لأنفث كل مـا تبقى هذه العلب رخيصـة.. والغياب ذهب اللحظة.

أشعر الآن بجريان الحكاية.

ومع آخر سيجارة في العلبة أحس أن كل ذنوبي تغادرني فأغني «عـالعصفورية» وأبتلع كل روائح المكـان فالد سماء جديدة.. واحفظ نفسي في جيب السرير.

أنهض .. أفتح ذراعي بتوثب وأحضن الغرفة بأكملها.

أفتـح الابـريق الكهـربـائي بـرأسه المكسـور وابـدأ في تحضير الشاي.

آه لم يتبـق إلا الشـاي لتكتمل نشـوتي الليليـة.. وأحلـم بنساء أخـريات.. وابـول على رأسي الفتاتين الممسـوختين في تلك البقالة اللعينة. وسوف أتـذكر .. وانتفخ.. واستلقي من جديد.

وسأنسى النافذة..

° ° ° °

لم انتبـه للشـاي الا بعـد أن خنقتنـــي رائحـة الحليـب المحروق في أسفل الابريق..

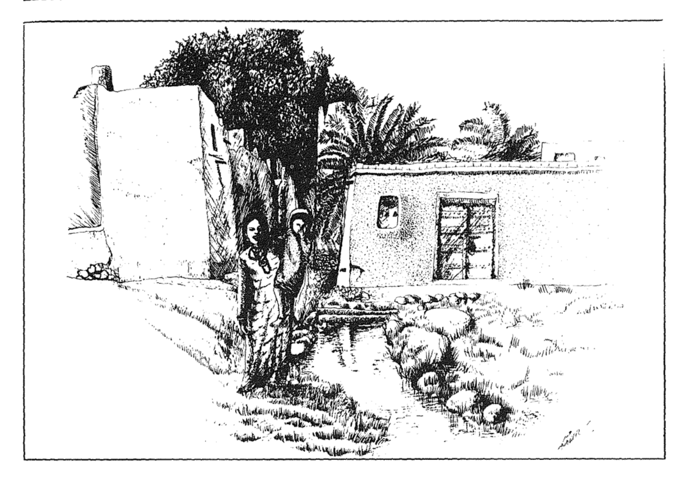
خلف النافذة

بدرجتي بياض وبسرعة بـديهته في مادة النحو ربما كان علي منصور يكبرني.

بيني وبينـه عيون قـاسية، وأخـرى بدفء صـدر الأم. عيون الطلبة المتناثرين حولنا بنصف انتباه ونصف غياب.

---

* قاص من سلطنة عمان.



حين أمسكت علي مـن دشداشته القصيرة ونحـن نستعد لطابور الصباح كنت أدافع عـن ركبتي المنحنية والتي ركلها هو بكل قوته.. وعلي هذا لا يمزح.

حين صـــار ذلـك انقــذف على جميـع الفصــول لكما وتقبيحا.. كما أنني في ذات اليوم كنت قد جردت نفسي من جميع ملابسي الداخلية ووقفت في الهواء الطلق وأنا أفشل في القاء قصيدة للمتنبي بإذاعة المدرسة.

النـــافذة

... ريثما غادر حرق الحليب الغرفة نفثت سيجارتين على صورة عـارية لمارلين مونرو كنت قد قصصتها مـن احدى المجلات المنوعة وعلقتها على وجه السرير.

.. الآن.. أشعر أن بي رغبة للاسترخاء.

صدر مارلين يجلب لي العرق دائما.

.. ايه .. أنت.. مارلين.. غيبي.

مزقت الصورة ووضعت القصاصات باهمال على جانب السرير.

على أن أحضر نفسي للذهاب الى المقهى.. أو لاستلام بريد الدوريات.

– لماذا أحتفظ بهذه القصاصات.. هرستها وألقيت بها في السلة.

كنت أعتزم اغلاق النافذة.. لعنة الله على هذا الهواء..

مـارلين لا تزال عـارية. أخـذت القصاصـات من داخـل السلـة ووقفـت بمحـاذاة النـافـذة، أسحـب القصـاصـات واستمتع بمنظرها في الهواء.

يا الهي انف مارلين مقصوم... هذا مضحك.

ما هذا الملتوي.

صدرك.. أرني نصفه.. ما أروعك مارلين.

٥ ٥ ٥ ٥

يـروي المارة أن السجائر المتنـاثرة والقصـاصات التـي كانت تتوزع بشكل غير مفهوم أنه كان بجانبها جسد منتفخ ورائحة حريق.. وبقايا زجاج مكسور.

لم أفكر يوما في كتابة المذكرات ، فانا أفتقر الى الموهبة الأدبية. وكنت عمري مشغولة بإصدار مؤلفات الراحل زوجي، فلا وقت عندي لأمور أخرى. إلا أن صحتي تدهورت في عام ١٩١٠ فعهدت الى آخرين بمتابعة طبع مؤلفاته، وانزويت بعيدا عن العاصمة بطرسبورغ أعيش في وحدة مطبقة. وكان لابد أن أملأ فراغ أوقاتي، وإلا فلن يطول بي العمر.

أعدت قراءة يوميات زوجي ويومياتي فوجدت فيها تفاصيل هامة تستحق أن يطلع عليها الناس. ثم أمضيت خمس سنوات ١٩١١-١٩١٦ في إعداد هذه المذكرات (المخطوطة في ٧٩٢ صفحة من القطع الكبير).

أنا لا أتعهد للقارىء أن يجد متعة في مذكراتي، لكني أؤكد على صدقيتها ووثائقيتها. وأعترف صراحة بانها تعاني من هنات أدبية كثيرة، كالاسهاب وحوشي الكلام وعدم تناسق الفصول ، وعذري، في صعوبة ما أقدمت عليه، وأنا في السبعين ، تحدوني رغبة صادقة في تزويد القراء بصورة واقعية عن فيودور مخيائيلوفيتش دوستويفسكي ، ما له وما عليه، كما كان في حياته العائلية والشخصية (في أكثر مراحل ابداعه خصبا وعطاء ١٨٦٦ - ١٨٨١).

فيودور دوستويفسكي : ما له وما عليه

مذكرات زوجة الكاتب: آنا غريغو ريفنا دوستويفسكايا

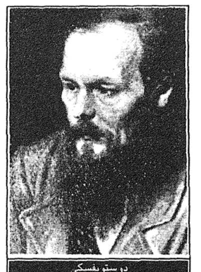
ترجمة واعداد: **خيري الضامن** *

١ - نظرة كلها ألغاز

لكنيسة القديس ألكسندر نيفسكي في بطرسبورغ منزلة خاصة في نفسي. إذ أن مقبرتها تحنو على رفات المرحوم زوجي فيودور دوستويفسكي ، وإذا جاء أجلي فعسى أن أدفن جنبه.

ثم أني ولدت (في الثلاثين من آب ١٨٤٦) في عيد القديس نيفسكي بشقتنا الفخمة (١١ حجرة) المطلة على ساحة كنيسته. كان المنزل يعج بالضيوف يتفرجون مبتهجين، من الطابق الثاني ، على موكب الصلبان ومراسم العيد في الساحة. وكانت أمي الجميلة للغاية، كما علمت بعد سنين ، تقوم على خدمتهم فرحة مستبشرة . وفجأة جاءها المخاض. وبعد ساعة رأيت النور. استقبل الضيوف نبأ ميلادي بالتهليل وقرع الكؤوس، وتنبأوا لي بمستقبل باهر سعيد. فالقليلون من البشر يولدون في مناسبات سارة كهذه. وبالفعل ورغم الصعاب والآلام التي عانيتها فيما بعد، أعتبر نفسي سعيدة للغاية، ولا أرى حياة أفضل مما عشت.

أمضيت طفولتي مع أخي وأختي في حياة هادئة متمتعين بحنان أمنا السويدية الأصل وأبينا الروسي (الأوكراني المنشأ). وأنهيت الدراسة الابتدائية في مدرسة كل دروسها ، ما عدا الدين، تلقى بالألمانية، وأفادتني هذه اللغة كثيرا حينما أمضيت مع زوجي عدة سنين في الخارج. إلتحقت بمعهد التربية لكني لم أكمل الدراسة فيه. وفي عام ١٨٦٦ دخلت دورة الاختزال بإصرار من والدي الذي ربما كان عرافا يقرأ الغيب ويدري أني سألقى سعادتي بفضل هذه المهنة . فقد أبلغني أستاذي في الدورة أن الكاتب دوستويفسكي يبحث عن شخص يجيد الاختزال ليملي عليه روايته الجديدة «المقامر» بحوالي مائتي صفحة وبأجر قدره خمسون روبلا. ورشحني الأستاذ لهذه المهمة. خفق قلبي فرحا. كنت ، شأن جميع فتيات الستينات ، أنشد الاستقلال وأبحث عن عمل يجعلني أعتمد على نفسي، لاسيما وإن تلك فرصة نادرة للتعرف على كاتب من أحب الكتاب الى والدي ، وأنا شخصيا معجبة به للغاية، وكنت أبكي عندما أقرأ روايته «مذكرات من بيت الأموات».


دوستويفسكي

تصورته شيخا بعمر والدي ، عبوسا كئيبا كما يتصوره الكثيرون ، وجئت الى الموعد المحدد. كان يقيم في شقة متواضعة بعمارة ضخمة يسكنها تجار وباعة وحرفيون. وذكرتني في الحال بالعمارة التي يقيم فيها راسكولنكوف بطل «الجريمة والعقاب». مكتبه واسع بنافذتين مضيئتين أيام الصحو، لكن جوه فيما عدا ذلك حالك ساكن يثقل على النفس. وعندما رأيته لأول مرة خيل إلي أنه عجوز بالفعل ، ولكن ما إن تحدث معي حتى تضاءلت سنه وبدا لي في الخامسة والثلاثين . كان متوسط البنية معتدل القامة، شعره كستنائي فاتح أقرب الى الأشقر ، مدهون ومصفوف بأناقة. وجهه شاحب كوجوه المرضى. يرتدي سترة من الجوخ الأزرق تكاد تكون بالية، إلا أن قميصه ناصع البياض بياقة منشاة وردنين بارزين. ولكن ما أدهشني فيه هو عيناه ، لا ختلافهما الواضح . إحداهما بنية ، وفي الأخرى بؤبؤ متسع يحتل فضاء العين ويأتي على معظم القزحية ، مما يجعل نظراته لغزا من الألغاز . (في نوبة مبكرة من الصرع سقط دوستويفسكي وأدمى عينه اليمنى فوصف له الطبيب علاجا بالأتروبين أدى الافراط في استخدامه الى توسع البؤبؤ لهذا الحد).

* كاتب ومترجم من العراق يعيش في موسكو

٢. عودة الروح

في أول لقاء عمل معه حدثني ، وهو يدخن السيجارة تلـو السيجارة، عن حكم الإعدام الذي صدر بحقه مع جماعة بتراشيفسكي بتهمة التآمر على النظام في ٢٢ كانون الأول ١٨٤٩ :

- كنت واقفاً في الساحة أراقب بفزع ترتيبات الإعدام الذي كان سينفذ بعد خمس دقائق . كنا في قمصان الموت موزعين على وجبات من ثلاثة محكومين. وكنت الثامن في التعداد، ضمن الوجبة الثالثة. أوثقوا ثلاثة الى الأعمدة . وبعد دقيقتين يطلق الرصاص على الوجبتين الأوليين ويأتي دوري .

يا إلهي ، ما أشد رغبتي في الحياة . تذكرت كل ماضيّ الذي هدرته وأسأت استخدامه، فرغبت في الحياة من جديد وفي تحقيق الكثير مما كنت أنوي تحقيقه لأعيش عمراً طويلا ... وفي اللحظة الأخيرة أعلن وقف التنفيذ. حلوا وثاق رفاقي وقرأوا حكماً جديداً على كلٍ منا. وكانت من نصيبي هذه المرة الأشغال الشاقة أربع سنين.فما أعظم سعادتي.أمضيت باقي الأيام قبيل الرحيل إلى المنفى أغني وأترنم في الثكنة كل يوم. ما أشد فرحتي بحياة وهبت إليّ من جديد ...

اقشعر بدني من حديثه . وأدهشني بصراحته . فهذا الرجل الذي تبدو عليه مظاهر الإنطوائية القاتمة يتحدث عن تفاصيل حياته بصدق وإخلاص مع فتاة غريرة يراها لأول مرة. ولم تتبدد حيرتي من هذا التناقض إلا بعد أن اطلعت على أوضاعه العائلية وأدركت سبب بحثه عن أناس يضع ثقته فيهم ويفضي إليهم بما يعتمل في نفسه.كان يشعر بوحدة قاتلة بعد وفاة زوجته الأولى ماريا عيسايفا وشقيقه الأكبر ميخائيل ويعيش محاصراً من قبل الخصوم والحساد والدائنين.

كانت انطباعات اليوم الأول مرهقة للغاية. عدت إلى منزلي في ساعة متأخرة من الليل وأنا في أقصى درجات الإعياء بعد أن أملى عليّ فيودور دوستويفسكي أولى صفحات "المقامر". ولأول مرة في حياتي أرى إنساناً ذكياً وطيب القلب الى هذا الحد ، لكنه تعيس بنفس القدر وكأن الجميع أشاحوا بوجوههم عنه . فتألمت وشعرت بالإشفاق عليه .

٣. الناشر الماكر

تأخرت عليه قليلا في اليوم التالي . فوجدته قلقا للغاية . قال لي إنه ملزم بإنهاء الرواية في غضون شهر، فإن دائني مجلة "الوقت" التي كان يصدرها شقيقه ميخائيل وتعهد هو بتسديد ديونها بعد وفاته يهددونه بمصادرة ممتلكاته وزجه في السجن. كانت الديون المستحقة حسب الكمبيالات ثلاثة آلاف روبل. وبهذا المبلغ باع دوستويفسكي الى ناشر اسمه ستيلوفسكي حقوق طبع مؤلفاته بثلاثة مجلدات والتزم فضلا عن ذلك بتأليف رواية جديدة يدخل ريعها ضمن المبلغ المذكور . وكان ستيلوفسكي أقدم على خطوة غادرة ، حيث اشترى قبل ذلك بأبخس الأثمان كمبيالات ديون ميخائيل . فعاد اليه المبلغ الذي دفعه الى دوستويفسكي . وها هو ، فوق ذلك ، يشترط تسليم الرواية الجديدة في مدة غير معقولة ، وإلا ستعود اليه ، حسب العقد الموقع مع دوستويفسكي ، حقوق نشر مؤلفاته لأجل غير مسمى . وكان يأمل بالطبع أن يعجز الكاتب المريض عن الإيفاء بتعهده ، لاسيما وأنه كان في عام ١٨٦٦ ذاته على وشك إنهاء "الجريمة والعقاب" .

صرت أتردد عليه يومياً في الثانية عشرة ، فيملي عليّ فصول "المقامر" حتى الرابعة ، على ثلاث وجبات بنصف ساعة أو أكثر . وفيما بين ذلك نتحدث في شتى الأمور . وبالتدريج تحسن مزاجه وتعود على الإملاء ، فهو يمارسه لأول مرة. وكان يسره بخاصة الرد على تساؤلاتي عن الأدباء الروس . فهو ، مثلا ، يعتبر نيكولاي نكراسوف صديق الطفولة ويقدر موهبته الشعرية كثيراً . كما يقدر أبولون مايكوف كشاعر موهوب وإنسان ذكي ومثال للطيبة . ويرى أن إيفان تورغينيف روائي من الدرجة الأولى ، لكنه يأسف لأن هذا الأخير أمضى وقتا طويلا في الخارج ولم يعد يتفهم طبيعة روسيا والروس كما ينبغي لكاتب كبير مثله (كانت العلاقة بين دوستويفسكي وتورغينيف معقدة يغلب عليها الجفاء والقطيعة) .

٤. القدس أم المرأة ؟

وعلى ذكر الخارج أبلغني ذات مرة ، وكان في حالة من اليأس والقنوط ، أنه مقدم على اختيار أحد طرق ثلاثة ، فإما الرحيل الى القدس ليقيم مع الطائفة الأرثوذكسية الروسية هناك ربما لآخر العمر ، وإما الهجرة الى أوروبا ليغرق في القمار الذي أولع به ، وإما الزواج للمرة الثانية لعله يجد السعادة والفرحة في أحضان العائلة.وكانت كفة القدس هي الراجحة من حيث جدية نوايا دوستويفسكي، فقد عثرت بين أوراقه فيما بعد على رسالة مؤرخة في٣/٦/١٨٦٣ من رئيس اتحاد الأدباء الروس آنذاك الى القنصل الروسي في القسطنطينية لتسهيل أمر رحيله.

وسألني رأيي في هذا الخيار الذي كان سيغير مجرى حياته الفاشلة تغييراً جذرياً . تحيرت في الجواب. بدت لي نيته في الرحيل الى القدس العثمانية أو الى كازينوهات أوروبا غامضة وخيالية . ولعلمي بوجود عوائل سعيدة بين معارفي وأقربائي نصحته أن يبحث عن أمنيته المنشودة في الأسرة . فعلق قائلا :

- وهل تتصورين بأن امرأة ستقبلني زوجاً ؟ وأية امرأة أختار؟ راجحة العقل أم طيبة القلب ؟

- راجحة العقل طبعاً ، كي تناسبك .

- كلا ، أفضل امرأة طيبة القلب تشفق علي وتحبني .

٥. رواية في ٢٦ يوماً

واصلنا العمل في " المقامر" حتى غدا واضحا في آخر الأسبوع الثالث أننا سنتمكن من تسليم الرواية في الموعد . وصرنا كلانا نشاطر أبطالها حياتهم. فكان لي بينهم ، كما لدوستويفسكي، شخوص أحبهم وآخرون أنفر منهم . أشفقت على الجدة التي خسرت أموالها وعلى مستر أستلي ، لكنني امتعضت من بولينا ألكسندروفنا ومن البطل الرئيسي أليكسي إيفانوفيتش ، فيما التزم دوستويفسكي جانب هذا الأخير وأكد أنه شخصياً جرب الكثير من مشاعر البطل وانطباعاته .

أنجز دوستويفسكي روايته في ٢٦ يوماً وسلمها الى الشرطة، مقابل إيصال ، ليتفادى غدر الناشر الماكر . وقبضت أجرتي ، لكن علاقتي بالكاتب لم تنقطع . فقد أبدى رغبة في زيارة عائلتي. ودعوته الى بيتي بعد أيام. أعجبت به أمي كل الإعجاب بعد أن كانت في البداية متهيبة مرتبكة لزيارة الكاتب"الشهير" وهو ، والحق يقال ، جذاب للغاية يسحر ، كما لاحظت فيما بعد ، حتى خصومه الذين لا يرتاحون إليه عادة .

عرض عليّ أن نواصل العمل في الجزء الأخير من "الجريمة والعقاب" هذه المرة . وكنت مترددة بعض الشئ ، لكنني وافقت عندما رأيته مصراً .

٦. الجوهرة والأحلام

بعد ثلاثة أيام زارنا من جديد دون سابق إنذار . وطلب أن آتي إليه لتدقيق شروط العمل . ولكني حينما جئته ، في الثامن من تشرين الثاني ١٨٦٦ ، فوجئت به يصارحني بحبه ويرجوني أن أقبل به زوجاً .

... كان منفعلا ومبتهجاً حتى بدا لي في سن الشباب . سألته عن سبب ابتهاجه فأجاب أنه رأى حلماً في المنام . فقهقهت ، لكنه

أوقفني قائلا :" لا تسخري مني . أنا أؤمن بالأحلام . وأحلامي تتحقق دوما . حينما أرى المرحوم شقيقي ميخائيل أو يحضرني طيف والدي في المنام لا بد أن تحل بي مصيبة . لكني هذه المرة رأيت جوهرة براقة بين مخطوطاتي في هذا الصندوق ، ثم توالت أحلام أخرى ولا أدري أين اختفت الجوهرة " . فقلت له :" الأحلام تفسر عادة بالمقلوب "، وأسفت لما قلت. فقد أمتقع وجهه وسأل :" تعتقدين أنني لن ألقى السعادة وأن ذلك مجرد أمل واهٍ ؟ " . وأجبته :" والله لا أدري . ثم انني لا أصدق الأحلام " . واختفى كل أثر للإبتهاج . ودهشت لسرعة تبدل مزاجه . ثم انتقل بالحديث الى رواية يخطط لكتابتها ، فتحسن حاله رأساً وأخبرني أنه لم يتوصل بعد الى خاتمة جيدة . ففي الرواية فتاة ، وهو غير ملم بارتعاشات نفوس الفتيات. ورجاني أن أساعده . عرض عليّ بالخطوط العامة حبكة الرواية ، فأدركت أنه يقص عليّ مشاهد من حياته تلقي الأضواء على طفولته القاسية وعلاقته بالمرحومة زوجته وأقربائه والملابسات الأليمة التي شغلت الفنان عن عمله المحبب عدة سنين . وكان المفروض أن تنتهي الرواية بعودة الفنان الى الحياة من خلال حب يشفيه وينقذه من وحدته وشيخوخته المبكرة . ولم يخطر ببالي ساعتها أنني كنت المقصودة ببطلة الرواية المزعومة . لكنه باغتني مرتبكا:

– ما رأيك ؟ هل تستطيع فتاة شابة أن تحب فناناً عجوزاً مريضاً مثقلا بالديون ؟.. لنفترض أن الفنان هو أنا والبطلة أنت ، فما رأيك ؟

– لو كان الأمر كذلك فعلا لأجبتك : أحبك وسأظل على حبي مدى العمر .وبعد ساعة أخذ فيودر دوستويفسكي يخطط لمستقبلنا ويسألني رأيي في التفاصيل. وكنت عاجزة عن الخوض فيها من فرط السعادة .اتفقنا على كتمان سر الخطبة مؤقتاً إلى أن تتجلى الملابسات.وعندما ودعني هتف مبتهجا: وجدت الجوهرة أخيراً .وأجبته: عسى ألا تكون حجرا .

٧. لم يعد السر سراً

لا اظن ان أمي فرحت لنبأ خطبتي . فهي تدرك بالطبع أني سأعاني الكثير فيما لو تزوجت من رجل مصاب بداء عضال ويفتقر الى المال . لكنها لم تعمد الى إقناعي بالعدول عن الزواج ، كما فعل اخرون بعدها . وللحقيقة أقول أن دوستويفسكي أبدى طوال ١٤ عاما من حياتنا الزوجية منتهى الطيبة في معاملة والدتي.

وبعد أسبوع افتضح سر الخطبة على غير المتوقع . أفضى به دوستويفسكي نفسه الى حونيه في لحظة ابتهاج . فأبلغ هذا الأخير خادمة نقلت الخبر في الحال الى بافل ، ابن دوستويفسكي المتبنى . غضب هذا على " أبيه العجوز" ، فكيف يجوز له ان يبدأ الحياة من جديد دون أن يستشير " ابنه" ؟ . وانسحب غضب الفتى عليّ طبعا ، إلا أن موقفه مني غدا أكثر ليونة بمرور الزمن. رغبت في معرفة كل شئ عن دوستويفسكي . وما كانت أسئلتي المتلاحقة لتضايقه . حدثني عن حبه لأمه وأخيه المرحوم ميخائيل واخته الكبرى فاريا ، لكنه لم يبد حماساً في الكلام عن اخوته وأخواته الأصغر . واستغربت من غياب كل ما يشير الى غرامه بامرأة ما في شبابه . وأعتقد أن السبب هو تفرغه المبكر للكتابة . فالنشاط الثقافي أزاح حياته الشخصية الى المرتبة الثانية، ثم أنه تورط في عمل سياسي دفع ثمنه غاليا وصرفه عن الإهتمام بأموره الخاصة.

لم يكن يميل الى تذكر المرحومة زوجته ، لكنه يذكر خطيبته الأولى أنا كورفين بكل خير ، ويأسف على فسخ خطبتهما لإختلاف الطباع والأراء ــ كما يقول . وظل حتى النهاية يحتفظ بعلاقات طيبة معها. وتعرفت عليها أنا أيضا بعد ست سنوات من زواجي فربطت بيننا أواصر صداقة حميمة .

٨. فارق السن ربع قرن

سألته مرة : لمَ لمْ تتقدم إليّ بخطبة عادية كما يفعل الجميع، وجئت بمقدمات طويلة عريضة بشكل " رواية " مختلقة ؟ وأجاب :

– الحقيقة كنت يائساً ، وكنت أعتبر الزواج منكِ تهورا وجنونا . فالتفاوت بيننا رهيب . أنا شيخ عجوز تقريبا وأنت فى عمر الطفولة وفارق السن بيننا ربع قرن . أنا مريض كئيب سريع الإنفعال ، وأنت مفعمة بالحيوية والمرح . أنا إنسان مستهلك أكلت عمري وتجرعت المصائب والأهوال . وأنت تعيشين حياة هانئة والمستقبل كله أمامك . ثم اني فقير ومكبل بالديون . فماذا أنتظر؟

– إنك تبالغ يا عزيزي . فالتفاوت بيننا ليس فيما تقول . التفاوت الحقيقي أنك اخترت فتاة متخلفة لن تقترب شبراً من مستواك الثقافي في يوم من الأيام.

– كنت متردداً متهيبا في الخطبة . أخشى ما أخشاه أن أغدو مثاراً للسخرية فيما لو رفضت . فكيف يحق لرجل كهل قبيح مثلي أن يطلب يد فتاة شابة مثلك؟ كنت أتوقع أن تردي عليّ بأنك تحبين شخصاً أخر. ولو جاء جوابك على هذا النحو لكان ضربة قاسية لي ، فأنا أعاني من وحدة نفسانية خانقة وكنت أريد أن أحتفظ بصداقتك على الأقل . ولذا أردت أن أستطلع رأيك في البداية ، من خلال مخطط رواية وهمية . كان أسهل عليّ عندئذٍ أن أتحمل رفضك . إذ سيكون موجها ضد بطل الرواية وليس ضدي شخصيا . وعلى أية حال أرى أن تلك الرواية المختلقة أفضل رواياتى على الإطلاق. فقد عادت عليّ بالثمار رأساً .

٩. داء بلا دواء

تلقى دوستويفسكي رسالة من مجلة " البشير الروسي " الصادرة في موسكو تطالبه بالجزء الثالث من " الجريمة والعقاب " . وكنا نسينا هذه الرواية فيما نحن فيه من أفراح . فعاد دوستويفسكي يملي عليّ بقية الرواية بهمة ونشاط .تحسن مزاجه ، فتحسنت صحته ، حتى أن الشهور الثلاثة التي سبقت زفافنا لم تشهد سوى ثلاث أو أربع نوبات من الصرع ، مما جعلني أمل بأن هذا الداء اللعين سيخف فيما لو توافرت لزوجي حياة هادئة سعيدة . وهذا ما حدث بالفعل . فالنوبات التي كانت تنتابه كل اسبوع تقريباً لم تعد تتكرر في السنوات التالية إلا لماما . ولم يكن الشفاء من هذا المرض بالأمر الممكن ، لا سيما وان دوستويفسكي تهاون في العلاج ، بل وأهمله لاقتناعه بعدم جدواه . إلا أن تقلص النوبات كان بالنسبة إلينا هبة عظيمة خلصته من الرواسب النفسانية الثقيلة بعد كل نوبة، وخلصتني من الدموع والألام التي تكويني عندما يقع فريسة للصرع بحضوري . كانت نياط قلبي تتمزق وأنا أسمعه يزعق بصوت لا يشبه أصوات البشر ثم أراه يتلوى ويخر على الأرض متشنجا . وعندما ألفيته لأول مرة يتضور ألما ويصرخ وين ساعات بلسان متلعثم ووجه ملتو وعينين جامدتين ظننته مجنوناً مختل العقل . لكنه ، والحمد لله ، كان يغفو طويلا ويستيقظ بعد ذلك سويا كالأخرين ، لولا الكآبة التي تظل تلازمه أكثر من أسبوع وكأنه فقد أعز ما لديه في الدنيا على حد تعبيره .

أول احتكاك عائلي

جاءني ذات يوم ، في عز الشتاء ، يرتجف من البرد بمعطف خريفي ، فأسرعت إليه بالشاي الساخن وسألته مستغربة:
أين معطف الفرو؟ فأجابني مترددا: قيل لي أن الجو دافئ .

ثم أضاف موضحا أن أقرب أقربائه ، " ابنه " بافل وأخاه الأصغر نيكولاي وكذلك إميليا زوجة المرحوم ميخائيل ، طلبوا منه نقودا لحاجة ماسة وعاجلة . فاضطر أن يرهن معطفه الفرائي . ثارت ثائرتي ورحت ابكي وأزعق : كيف يقول أقرباؤك القساة أن الجو دافئ

؟ هل يريدون لك الهلاك؟ . وأخذ " يهدئني " بما زاد في الطين بلة ، إذ قال إنه متعود على رهن معطفه الشتوي ، وفي العام الفائت رهنه أربع مرات.

عرضت عليه ثمانين روبلاً ليستعيد المعطف في الحال ، فأبى متحججاً بأنه ينتظر وصول مبلغ من مجلة "البشير" . وتلك ليست المرة الوحيدة التي يرفض فيها مساعداتي المالية . فحتى الصداق الذي خصصته له عائلتي وقدره ألفا روبل امتنع عن استلامه وأطلق يدي في التصرف به كما أشاء ، على خلاف عادة الأزواج عندنا.

والحقيقة اننا كنا ساعتها نعلق آمالاً كبيرة على " البشير" . فإن زفافنا متوقف على ايرادها . والسبب الأول في تأجيل موعد الزفاف هو المال . ثم ان ديون دوستويفسكي تؤلمني ، فالحرمان الذي يعيشه لا يمكنه من تسديدها . وكلما استلم مبلغاً من موسكو تجد أقرباءه يتربصون به لحاجات عاجلة تباغتهم فجأة ! فلا يبقى له عشر معشار ما يستلمه . ويعجز بالطبع عن الإيفاء بالديون ، ما عدا فائدتها المئوية .

شعرت بغضب شديد على هؤلاء الأقرباء الطفيليين ، فهم يحملون دوستويفسكي دوماً على التفكير بالمال ، مما يعكر مزاجه ويضر بصحته. والهموم المتواصلة تستفز أعصابه وتستثير نوبات الصرع . ثم ان الحاجة دفعت دوستويفسكي الى عرض نتاجه الأدبي بنفسه على المجلات والناشرين ، فيدفعون له أقل بكثير مما يدفعون للكتاب المتمكنين مالياً مثل تورغينيف وغونتشاروف . كانت " البشير" مثلاً تدفع لتورغينيف خمسمائة روبل على الملزمة الواحدة من رواياته ، فيما دفعت لدوستويفسكي مائة وخمسين روبلاً لا غير على كل ملزمة من " الجريمة والعقاب" .

وكان أكثر ما يؤلم دوستويفسكي أنه مضطر ، بسبب الضائقة المالية ، للاستعجال في الكتابة ، فلا يبقى له وقت لمراجعة النص وتنقيحه . والنقاد يلومونه بهذا الخصوص ويأخذون عليه تعدد أشكال السرد وتراكم الأحداث في الرواية الواحدة . وهو كثيراً ما يأسف على إفساد فكرة الرواية لتعذر تصحيح الخطأ بعد صدور الفصول الأولى منها في وقت لم يكن قد باشر فيه كتابة فصولها الأخيرة .

١١. الزفاف

في نهاية ١٨٦٦ غادر دوستويفسكي بطرسبورغ الى موسكو. كان تعود على الإحتفال بعيد ميلاد السيد المسيح ورأس السنة في عائلة شقيقته فيرا ميخائيلوفنا المقيمة هناك . لكن سبب رحيله هذه المرة هو الحصول على المال . كانت الرحلة موفقة. وعده رئيس تحرير " البشير" بسلفة جيدة ووفى بوعده . ورأينا أن نستأجر شقة جديدة أوسع من الشقة الحالية التي تنازل عنها دوستويفسكي لزوجة أخيه إميليا وأولادها وتعهد بتسديد ايجارها . وجدنا شقة واسعة ، من صالة استقبال ومكتب وغرفة طعام وغرفة نوم . وأفردنا غرفة لإبن دوستويفسكي بافل . وحددنا موعد الزفاف في ١٥ شباط ١٨٦٧ ووزعنا بطاقات الدعوة على المعارف والأصدقاء .

أمضيت اليوم الأخير قبيل الزفاف مع أمي المسكينة التي ستبقى وحيدة غداً، بعد أن كانت طول عمرها تعيش في عائلة موفقة متحابة . إلا أن والدي توفي ، وارتحل أخي إلى موسكو نهائياً ، وها أنا أتركها لوحدها . بكينا كثيراً ورجوتها أن تبارك زواجي ففعلت.

وفي صباح الغد نهضت مع بزوغ الفجر ومضيت إلى دير سمولني لأداء صلاة الصبح ، ثم عرجت على مرشدي الروحي الأب فيليبوس ، وهو يعرفني منذ الطفولة، فباركني وتمنى لي السعادة . وبعدها ذهبت إلى المقبرة وابتهلت إلى الخالق أمام قبر والدي . انقضى النهار بسرعة. وفي الخامسة كنت في فستان الزفاف الأبيض الطويل الذيل . وبشئ من التأخير جاءوا ليأخذوني إلى كاتدرائية الثالوث الأقدس ، ويحمل الإيقونة أمامي صبي في قميص روسي مطرز جميل. وعلى السلم وفي الباحة جمع غفير من الأهالي حضروا لتوديعي .

عندما وصلت الزحافة متأخرة إلى الكنيسة هرع فيودور دوستويفسكي اليّ وأمسك بيدي : انتظرك طويلا . لن تفلتي مني بعد الآن .

لم يتسع الوقت لأرد عليه . كان شاحب الوجه لحد أفزعني. اقتادني على عجل الى المنصة أمام المذبح . وبدأت المراسيم.الكاتدرائية باهرة الأنوار . والجوقة الرائعة تنشد المزامير . وهناك كثير من المدعوين في حلل قشيبة زاهية. لكنني لم أر شيئاً من ذلك. حدثوني عنه فيما بعد . كنت في حالة أقرب الى الغيبوبة . رسمت شارة الصليب عفوياً وأجبت على أسئلة القسيس بصوت غير مسموع . ولم أعد إلى رشدي إلا بعد القربان . ابتهلت حينئذٍ من صميم القلب. ومضيت مع دوستويفسكي للتوقيع في سجل القران.

١٢. شهر العسل

أثار زواجنا ضجة في الوسط الأدبي اقترنت بشتى الأقاويل والتخرصات ، وانهالت بعض الصحف على دوستويفسكي بمقالات وتعليقات مشحونة بالاستخفاف والتهكم . فقابل وقاحة كاتبيها بضحك ومرح . وانقضى الوقت في زيارات سارة لأقربائي وأقربائه . لكنها لم تمر بسلام . ففي أحد الأيام داهمت دوستويفسكي ، ونحن في زيارة أختي ، نوبتان متلاحقتان من الصرع المخيف في نهار واحد . وكان السبب هو الشمبانيا التي احتساها لمناسبة الزفاف وما كان يتعاطى المشروبات الكحولية أبداً لعلمه بضررها عليه.

كان هذا الحادث أول ما عكر صفو " شهر العسل". أضف إلى ذلك أنني غير ملمة بتدبير المنزل. لكنني عاهدت نفسي أن أدبر شؤونه بحكمة وتقتير لعلمي بالضائقة المالية التي يعاني منها زوجي ، حتى اني رجوته أن يستدعي طاهية ماهرة تعلمني فنون الطبخ .

ولكن ... منذ الصباح اعتاد أن يتردد علينا أبناء أخي دوستويفسكي ، ومن الثانية بعد الظهر يتوافد أصدقاؤه ومعارفه . وغالباً ما تأتي زوجة أخيه إميليا وأخوه نيكولاي وأخته ألكساندرا وزوجها وهكذا دواليك . كانوا يقضون عندنا باقي النهار حتى الحادية عشرة مساءً . والبيت يعج بالأقرباء والغرباء كل يوم .

كنت تربيت في عائلة تكرم الضيوف ، لكنهم يزوروننا لماما ، في الأعياد والآحاد . أما أقرباء دوستويفسكي فقد اتخذوا من شقتنا ملجأ يقتلون فيه الوقت ويقاتلون الملل ، ولا بد لي أن أخدمهم . وهذا ما يثقل عليّ بخاصة ، خلافاً للجو الأدبي الذي يسود زيارات أصدقاء زوجي من الكتاب والشعراء . وزاد من ألمي أن الضيوف والزوار صرفوني عن المطالعة ، فخلال شهر كامل لم أقلب صفحات كتاب . والأدهى أنهم شغلوني عن زوجي .

١٣. الخادمة المسكينة

ثم ان موقف بافل ، إبن زوجة دوستويفسكي من زوجها الأول ، يثير الأسف من كل الوجوه . كان من جهة يستخف بزوجي ويسميه في غيابه "بالعجوز المخرف " ، ويفتخر من جهة أخرى بأنه " إبن دوستويفسكي " ويعاملني بمنتهى اللطف ، إلا أنه يعتبرني غريبة ومغتصبة دخلت عليه عائلته عنوة وحرمته من مكانة الطفل المدلل مع أنه أصغر مني بعدة شهور لا غير. ولم تكن لخبثه حدود . تصرفاته ، إذا أخذنا كلا منها على انفراد ، طفيفة لا تنطوي على إساءة تذكر ، لكنها بمجملها تشكل تكتيكاً الهدف منه تسويد صفحتي في أنظار زوجي. فإن دوستويفسكي مثلا يحب النظافة والنظام . وبافل يبعث الخادمة فيدوسيا من الصباح لقضاء أشغاله فلا يبقى لها وقت لتنظيف المكتب . وأقوم أنا بهذه المهمة ويراني زوجي فيصب جام غضبه على الخادمة . ومن خبث بافل أنه يتعمد قبل الفطور احتساء القشدة كلها، فتبعث في شراء كمية إضافية منها، ويبقى دوستويفسكي ينتظر متململا

فهو لا يتناول قهوة الصباح بدون قشدة . وقبيل الظهر يــأكل بــافل طيراً مشوياً ، فتقدم لنا الخادمة على الغداء الطيرين المتبقيين فلا يكفياننا نحن الثلاثة . ويختفي الثقاب أحياناً مع أن علباً كثيرة منه كـــانت فـــي *البيت أمس . وكذا يحدث لأقلام الرصـــاص المبريـــة. وتثـــور ثـــائرة* دوستويفسكي عندما يريد التدخين فيصرخ في وجه فيدوسيا . ويهز بافل كتفيه : " أنظر يا بابا ، لم تحدث أشياء كهذه عندما كنا لوحدنا "

والخادمة المسكينة تخشى غضب دوستويفسكي حتى الموت، والأصح أنها تخشى أن تصيبه نوبة مفزعة بسبب ذلك ، كما حدث لــــه مراراً بحضورها .

كانت متزوجة من موظف سكير توفي وتركـــها وأطفالـــها الثلاثة في فقر مدقع. بلغ خبرها مسامع دوستويفسكي فأخذها خادمة مع صغارها.وحدثتني ، والدموع تترقرق في عينيها ، عن طيبتـــه البالغـــة وكيف كان يدخل على الأطفال ليلا عندما يسمع سعالاً أو بكاءً فيغطـــي الواحد منهم ويهدهده ، وإذا لم يفلح في ذلـــك يوقظـــها لتســـهر علـــى المريض .

١٤. ما أحلاكِ يا موسكو

في الأسبوع الخامس بعد عقد القران بدأ شهر العسل فعـــلاً. فالمتاعب والإهانات التي تعرضت لها خلال هذه الفـــترة مـــن أقـــارب دوستويفسكي حطمت أعصابي لدرجة جعلتنـــي أفكـــر فـــي الطـــلاق . صارحت زوجي بتلك المتاعب ، وما كان يعرف بالإهانات من جانب " ابنه " خصوصاً ، فلامني على سكوتي وبدد شكوكي ومخاوفي . وشـــد العزم على السفر غداً الى موسكو ومن ثم ، ربما ، الى الخـــارج ، إذا تمكن من إقناع السيد كاتكوف ، رئيس تحرير " البشير"، أن يمنحه سلفة جديدة .

استقبلتني فيرا ، شقيقة زوجي ، في موسكو خير اســـتقبال . إلا أن أبناءها السبعة عاملوني ببرود . أدهشني موقفهم وأحزنني ، حتى علمت سره فيما بعد . كانوا يحبون عمتهم يلينا المتزوجة مـــن رجـــل شارف الموت ويريدون لها بعد وفاته أن تتزوج مـــن خالـــهم فيـــودور دوستويفسكي ، ليقيم في موسكو دائماً ، فهم يحبونه هو الأخـــر حبـــاً جماً.

ولكي أخفف من الموقف العدائي الذي قوبلت به فـــي بيـــت عديلتي أبديت متعمدة بعض الإهتمام بشاب مـــن زوار البيـــت لأعيـــد الإعتبار لنفسي . لكن دوستويفسكي لم يفهمني . وتأكد لي أنه يغار عليّ كثيراً ، فرأيت ألا أتمادى في الكلام والمرح مع أي غريب بحضـــوره . فالغيرة تؤذيه، إذ خرج عن طوره ساعتها وانهال عليّ بتقريـــع شديـــد حينما عدنا الى الفندق الذي نزلنا فيه . وفيما بعد تكـــررت " نوبـــات " الغيرة حتى في الخارج . ولم أفلح في اجتثاث هذه الصفة الذميمة فـــي طباع دوستويفسكي إلا بالتواضع في المظهر والملبس والتحفظ الشديـــد بحضور الرجال ، حتى أن رفيقاتي أكدن لي عندما عدنا إلى الوطن أنني "شخت" سريعاً في الغربة . ولم يكن ذلك ليسيئني ، فزوجي يحبني على ما أنا عليه .

أمضينا في موسكو أياماً لا تنسى . كنا كل صبـــاح نتفـــرج على أبرز معالمها ونتفقد كنائس الكرملين وقصـــوره . وزرنـــا قـــبر المرحومة ماريا والدة زوجي التي كان يقدس ذكراها (ولـــد فيـــودور دوستويفسكي في موسكو في الثلاثين من تشرين الأول ١٨٢١) . وكنـــا نتناول طعام الغداء كل يوم تقريباً في منزل عديلتي . تحسنت علاقتـــي مع أبنائها وصرت ألازم زوجي طول الوقت حتـــى تبـــدد الشعـــور بالغربة والنفور الذي كاد يستولي عليّ تجاهه في الأسابيع الأخيرة مـــن حياتنا في بطرسبورغ . وعاد إليّ مرحـــي وحبـــوري . وأكـــد لـــي دوستويفسكي أنه استعاد هنا ، في موسكو ، " زوجته أنا " بعد أن كـــاد يفقدها مؤخراً في بطرسبورغ وأن " شهر العسل " الحقيقـــي قـــد بـــدأ بالنسبة إليه.

١٥. في الخارج : شهور أم سنين؟

عدنا من موسكو إلى بطرسبورغ بعـــد أن وافقـــت مجلـــة " *البشير" على منح دوستويفسكي سلفة جديدة بألف روبل.أعلن زوجي عن نيتنا في السفر إلى الخارج. فواجه جميع أقربائه هذا النبـــأ بالإســـتنكار.* وطالبوه أن يترك لهم ، فيما لو سافرنا بالفعل ، نقـــوداً تكفـــي لعـــدة شهور . ويعني ذلك بالطبع إلغاء الرحلة أصلاً.

كنا نأمل أن يرتاح دوستويفسكي في الخارج شهراً ليشرع في كتابة بحثه المطول عن الناقد " بيلينسكي ". لكن إميليـــا زوجـــة أخيـــه أصرت أن يترك لها ولأولادها خمسمائة روبل . ولا بدّ مـــن اعتمـــاد مائتي روبل لإعالة " ابنه " بافل في فترة غيابنا. لم يفلح دوستويفسكي في إقناع إميليا بتأجيل الدفع ، وما كان بوسعه أن يمتنع عن مساعدة عائلة المرحوم أخيه . فاستقر رأيه ، أسفاً ، على تأجيل السفر. ورأيت أن أنقذ الموقف بالتضحية بجهاز العرس، رغم فظاعة هذه الخطوة. لم تعترض أمي على قراري وقالت : " يؤسفني أن تجري الأمور بهذه الصـــورة ، لكنكما إن لم توثقا أواصر الزواج الآن لن تحافظا عليه أبـــداً ". وكـــان عليّ أن أقنع زوجي بضرورة رهن الأثاث والحلي . وعندمـــا فاتحتـــه بالموضوع ، بعد أن صلينا معاً في كنيسة المعراج ، رفض رفضاً باتاً . رجوته أن ينقذ حبنا ويمنحني شهرين أو ثلاثة من حياة هادئة ســـعيدة ، وإلا سيفسد كل شئ . وانهمرت دموعي فأسقط في يده ووافـــق علـــى السفر مكرهاً .

وكانت ثمة إشكـــالات بخصـــوص جـــواز السـفر ، إذ أن دوستويفسكي محكوم سياسي تحت رقابة الشرطة ولا بد له من الحصول على ترخيص من الحاكم العسكري إضافة إلـــى الإجـــراءات الرسمية المعتادة . وساعده في ذلك موظف من المعجبين بأدبه . وارتحلنا لنقضي في الخارج ثلاثة شهور ، لكننا لم نعد إلى روسيا إلا بعد أربع سنين !

١٦. العذراء

أمضينا في برلين يومين في جو مطير غائم ، ثم ارتحلنا إلـــى درزدن . قررنا أن نبقى فيها أكثر من شهر حتى يتمكن دوستويفســـكي من إنجاز بحثه المعقد في النقد الأدبي . كان يحب درزدن أساساً بسبب معرضها الشهير وحدائقها الزاهرة . وكان يقف الساعات الطوال متأثراً منفعلاً أمام عذراء السيكستينا التي يعتبرها أسمى مظـــهر لعبقريـــة الإنسان . (ورد ذكر عذراء رافائيل ، على سبيل المقارنة والتشبيه ، في العديد من مؤلفات دوستويفسكي ، وبخاصة " الجريمة والعقـــاب "). وفيما بعد ، في فلورنسا ، أعجب بلوحة رافائيل " يوحنا المعمدان فـــي الصحراء "، وفي بازل كانت له وقفة طويلة مؤثرة أمام لوحـــة هـــانز هولبين "يسوع ميتاً " التي تركت في نفسه شعوراً بالإنســـحاق الفظيـــع انعكس في رواية " الأبله " . وكان يقيم وزناً للوحات تيتسيان وموريليو ورمبرانت وفان دايك بخاصة.

في درزدن انكب دوستويفسكي على قراءة ألكسندر هيرتسن أحد أعمق المفكرين الروس الذين كان لهم تأثير كبير في أدبه . وفـــي أوقات الفراغ يطلق العنان لبعض عاداته المحببة . فكان يتناول يوميـــاً سمكاً مقلياً طازجاً في مطعم مطل على نهر إلبا ، ويتمشى في حديقـــة غروسين غاردن والمسافة إليها من الفندق لا تقل عن سبعة كيلومترات ذهاباً وإياباً . ولم يكن يتخلى عن هذه الجولة حتى في الجو الممطـــر. في تلك الحديقة مطعم تعزف جوقته أصنافاً من الموسيقى.

ولم يكن دوستويفسكي على إلمام كبير في فنونها ، لكنه يتمتع بموســـيقى موزارت وبتهوفن وروسيني ولا يحب ريتشـــارد فـــاغنر(ربمـــا لأن دوستويفسكي تربى على تقاليد الموسيقى الروسية الكلاســـيكية وعلـــى رومانسية غلينكا) .

١٧. الحركة النسوية

وكنا في الأمسيات نتجادل في مواضيع شتى . وفي الجدال تطفو خلافاتنا الفكرية ، حول " المسألة النسوية " خصوصاً. فقد كنت ، من حيث السن والميول ، من جيل الستينات الذي تميزت نساؤه بالنزعة التحررية والرفض العدمي . وكان فيودور دوستويفسكي لا يحب الروافض ويشمئز من " رجولتهن " وخشونتهن وعدم اكتراثهن بمظاهر الأنوثة . وكان يؤلمني في نقاشات زوجي معي أنه ينكر على نساء جيلي صلابة العود والمثابرة في بلوغ الهدف المنشود .

لكن موقفه من المرأة تبدل تماماً في السبعينات عندما ظهرت على المسرح نساء مثقفات وذكيات فعلا ينظرن إلى الحياة بمنظار جاد. وفي تلك الفترة أكد في مجلته " يوميات كاتب " (١٨٧٣) أنه يعلق آمالاً عريضة على المرأة الروسية التي "أخذت تبدي المزيد من المواظبة والجدية والصدق والعفة والتضحية والبحث عن الحقيقة "، على حد تعبيره .

١٨. الإمبراطور ألكسندر الثاني

أشيع في درزدن أن امبراطور روسيا تعرض لمحاولة اغتيال اثناء زيارته للمعرض الدولي في باريس وأن إرهابيا من أصل بولوني أصابه بعيارات نارية . كان لهذا النبأ وقع الصاعقة في نفس دوستويفسكي . فهو من المعجبين بالقيصر ألكسندر الثاني الذي ألغى القنانة وحرر الفلاحين منها وأقدم على الإصلاح . ثم ان دوستويفسكي من المتحمسين للنظام الملكي عموماً ويدعو إلى اتحاد الشعب مع " القيصر المحرر" المتنور . زد على ذلك أنه مدين للإمبراطور الحالي باسترجاع حقوقه المدنية كنبيل أباً عن جد ، وقد سمح له القيصر ، بمناسبة اعتلائه العرش ، بالعودة إلى بطرسبورغ بعد الإقامة الجبرية في سيبيريا .

أسرعنا حالاً إلى قنصليتنا في درزدن لتسجيل حضور ولإستنكار هذه الفعلة الشنيعة . اختطف لون دوستويفسكي وكان في اضطراب نفساني شديد ، حتى أنه مضى الى القنصلية راكضاً تقريباً . وكنت أخشى عليه من نوبة صرع جديدة . وقد أصابته فعلا في تلك الليلة. ومن حسن الحظ أن محاولة الإغتيال كانت فاشلة . إلا أن زوجي ظل حزينا متألماً للغاية . فتلك هي المحاولة الثانية لإغتيال القيصر الذي يحترمه ويعزه ، مما يدل على أن شباك التآمر عليه ضربت جذورها عميقاً .

١٩. الناقد

هدأ روع زوجي فعاد إلى مقالته المطولة عن بيلينسكي بعد أن عذبته كثيراً لتعقيدها حتى كرر صياغتها خمس مرات وجاءت ، رغم ذلك ، بشكل لا يرضيه . كان يريد أن يفضي بكل ما تراكم في نفسه ويعرض رأيه الصادق في هذا الناقد الروسي الكبير الذي يقدر موهبته النقدية ويعترف بتأثيره وبفضله في تشجيع أدب دوستويفسكي في شبابه ، حتى أكد قائلا: " تبنيت تعاليمه آنذاك بمنتهى الحماس " . لكنه تحول واتخذ موقفاً عدائياً إزاء دوستويفسكي في النهاية. وما كان بوسع زوجي أن يسامح بيلينسكي على تهكمه وازدرائه لمعتقداته الدينية، فضلا عن الخلافات الفكرية الأخرى ، حول الإشتراكية الإلحادية بخاصة .

ولعل الانطباعات الثقيلة التي خلفتها العلاقات بين دوستويفسكي وبيلينسكي تعود أساساً الى همهمات ووشايات " الأصدقاء " الذين أقاموا وزناً لموهبة دوستويفسكي في بادئ الأمر ثم انقلبوا عليه لأسباب غير مفهومة ، فتأزمت علاقاته مع نكراسوف وتورغينيف خصوصاً .

ولقيت تلك المقالة القيمة مصيراً مؤسفاً . فقد ضاع أثرها . بعثها دوستويفسكي من درزدن الى موسكو ، ولم نعلم بضياعها إلا بعد خمس سنوات . وفي طريقها إلى الضياع وقعت في يد الشاعر مايكوف فكتب الى دوستويفسكي عن صراحتها يقول إنها لا تصلح للنشر إلا ضمن مذكرات ما بعد الموت .

٢٠. المقامر

بعد ثلاثة أسابيع من مكوثنا في درزدن فاجأني زوجي بتلميح صريح الى كازينوهات القمار وقال إنه لو كان هنا لوحده لعرج عليها من كل بد . ثم تطرق إلى هذا الموضوع أكثر من مرة فرأيت ألا أقف حجر عثرة في طريقه . اقترحت عليه ان يسافر إلى هامبورغ فمانع في البداية ثم وافق لشد ما كان راغباً أن " يجرب حظه " . وما ان مر يومان أو ثلاثة حتى تواردت عليّ رسائل منه يبلغني فيها بخسائره ويطلب نقوداً ، فبعثت إليه بها وخسرها من جديد . وتكرر الحال مرارا ، حتى عاد إلى درزدن خالي الوفاض ، لكنه فرح كثيراً عندما حاولت أن أطيب خاطره كيلا يأسف على ما خسر . وكان ما دفعني إلى ذلك طبعاً هو خوفي على صحته .

كانت رحلته الفاشلة إلى هامبورغ أثرت في نفسه كثيرا ، فنسب أسباب الخسارة إلى الإستعجال وإلى تجريب أساليب متنوعة قادته إلى الفشل ، في حين كانت فرصة الإثراء قاب قوسين أو أدنى. وراح يقنعني بأنه سيتبع طريقة جديدة لا بد أن تؤدي إلى الفوز . ورأينا أن نتوقف في بادن لأسبوعين فقط كي يجرب حظه في القمار من جديد.

كنا تلقينا حوالة من مجلة " البشير" فغادرنا درزدن بأسف وبهاجس لا يبشر بخير . أمضينا في بادن خمسة أسابيع ، في كابوس متواصل قيد زوجي بسلاسل من حديد . كانت حساباته في الفوز صحيحة فيما لو طبقها رجل إنجليزي أو ألماني بارد الأعصاب وليس دوستويفسكي العصبي الذي يتجاوز كل الحدود . بعد أسبوع خسر كل ما نملك من مال . فاضطررنا أن نرهن حاجياتنا في الكازينو وفقدت حتى هدية الزفاف .

ذات مرة جاءني بكيس مليئ بالنقود . حالفه الحظ أخيرا ، لكنه لم يتوقف ، فخسرها من جديد . وأقول صراحة إني تلقيت " ضربات المصير" تلك بأعصاب باردة. فقد جلبناها لأنفسنا بمحض اختيارنا . وتأكد لي أن دوستويفسكي لن يكسب شيئاً وأن توسلاتي إليه بالكف عن اللعب لا جدوى منها .

في البداية استغربت من هذا الرجل الذي تحمل بمنتهى البسالة آلام السجن والإعدام الوشيك والنفي والأشغال الشاقة ووفاة أخيه وزوجته ، لكنه عاجز عن التوقف والإمتناع عن المجازفة بآخر فلس. وكنت أعتبر ذلك أمراً لا يليق بمنزلته، ويصعب عليّ أن أعترف بنقطة الضعف المشينة هذه في طباعه . لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك ليس مجرد ضعف إرادة ، بل هو مرض لا علاج له سوى الفرار من هذا الجحيم . فقد كان دوستويفسكي عندما يعدم الوسيلة للحصول على المال يقع فريسة لحزن بالغ حتى انه يبكي بأحر الدموع ويركع أمامي طالباً الصفح على ما يسببه لي من آلام . وكنت أسعى إلى تهدئته وألجأ إلى شتى السبل لصرف أنظاره عن الولع بالقمار .

عدنا ، بسبب الإفلاس هذه المرة ، إلى ممارسة رياضة المشي وتجولنا في قلاع بادن وحصونها القديمة ، وكانت كل جولة تستغرق نهاراً كاملاً. وعندما تصلنا الحوالات المالية تتوقف جولاتنا وتنتهي حياة الدعة والإطمئنان إذ تبدأ كوابيس القمار من جديد .

ولم يكن لدينا معارف وأصدقاء في هذه المدينة . ذات مرة التقينا صدفة بالكاتب الروسي الكبير ايفان غونتشاروف ، ولم يعجبني مظهره ولهجته . كان أشبه بموظف حكومي عادي . وزار دوستويفسكي، بدوني ، منزل ايفان تورغينيف المقيم في بادن آنذاك ، وعاد منه في أقصى درجات الإنفعال .

٢١. جنيف

وأخيراً هربنا من جحيم بادن إلى نعيم جنيف . استأجرنا شقة متواضعة بعد أن تعودنا على شظف العيش . وعدنا الى حياة النظـــام : دوستويفسكي يكتب ليلا ، ويستيقظ متأخراً ، في الحادية عشرة صباحـــا كما تعود في بطرسبورغ . وبعد الفطور يواصل عمله ، فيمـــا أمضـــي للنزهة كما أوصاني الطبيب (كنت حاملاً) . وفي الثالثة ظهراً نتغـدى في أحد المطاعم ويرافقني زوجي الى المنزل، ثم يعرج علـــى مقـهى يصرف فيه ساعتين في مطالعة جرائد روسية وأجنبية . وحوالى السابعة مساءً نتمشى كثيراً كالعادة . وبعد ذلك يملي عليّ دوستويفسكي نتاجـــا جديداً أو يقرأ كتباً فرنسية . وفي شتاء ١٨٦٨ قرأ مجـــدداً " بؤســاء " فيكتور هيجو وكان معجبا خصوصا ببلزاك وجـورج صـــاند. (ترجـم دوستويفسكي رواية "اوجيني غرانده " إلى الروسية، وكان لأدب بلـــزاك صدى فـــي مؤلفاتـــه ، فثمـة تشابـه بيـن أبطـال " الأب غوريـو " و"الجريمةو العقاب " وكذلك بين أبطال " الحانة الحمـــراء " و" الأخـوة كارامازوف"، كما ترجم دوستويفســـكي عـــام ١٨٤٤ قصـة جـورج صاند"الأخير من سلالة ألديني " ، وكان لنتاج هذه الكاتبة تـــأثير كبـير عليه في مطلع حياته الأدبية) .

وفي جنيف أيضاً لم يكن عندنـــا أصدقـــاء . دوستويفســـكي بطبيعته غير ميال إلى البحث عن معارف جدد . ولم يلتق هناك أحداً من المعارف القدامى ، ما عـــدا الشـــاعر الروســي المعـــروف نكـــولاي أوغاريوف الذي أخذ يتردد علينا كثيراً ويزودنا بـــالكتب والمجـــلات ، حتى أنه صار يقرضنا في بعض الأحيان مبلغاً زهيداً نعيده إليـــه كلمـــا تحسنت أحوالنا . كان طاعن السن وكنا نرتاح إليه ، إلا أنه انقطع عنا بعد ثلاثة أشهر . فقد مرض ونقله أصدقاؤه إلى ايطاليا للعلاج .

ولسوء الحظ سرعان ما خابت آمالنا في نعيم جنيف . تردت الأحوال الجوية وأثرت العواصف والأمطار وتقلبات الطقس اليومية في صحة زوجي فتوالت عليه نوبات الصرع . كان آنذاك ، فـــي خريـف ١٨٦٧ ، شرع في تأليف " الأبله " ، ولم يكن راضياً عن الفصـــول الأولى من الرواية ، كعادته في موقفه من كل ما يكتبه . كان يعجب أشد الإعجاب بفكرة كل رواية ، لكنه ما إن يفرغ منها حتى يشعر بـــالضيق وعدم الرضا.

في جنيف ولدت ابنتنا البكر صوفيا في ٢٢ شبـــاط ١٨٦٨ . ولشد ما عانيت من عسر الوضع ، ولشد ما تألم دوستويفسكي وصلـــى وبكى خائفاً عليّ من الموت. وفيما بعد وصف مشهد الولادة في رواية " الشياطين " (" الأبالسة ").

كان دوستويفسكي أباً من أرق الأباء . لكن الحظ لم يحالفنا إذ مرضت الطفلة وتوفيت في شهرها الثالث . ولم تكن لحزننا حدود . كنا نتردد على المقبرة كل يوم نحمل الزهور ونذرف الدموع .ولم يعد البقاء بهذه المدينة في طاقتنا .

٢٢. ايطاليا

استقر رأينا على الرحيل إلى فيينا . ولا أذكـــر طـــوال ١٤ عاماً من حياتنا الزوجية اننا عشنا صيفاً حزيناً لهذا الحد كصيف ١٨٦٨ في تلك المدينة ، حتى لكأن الحياة توقفت وتجمدت بالنسبة إلينـــا . كـــل أحاديثنا وذكرياتنا تدور حول الفقيدة وكل طفل نلقاه في الشارع يذكرنـــا بها .

واصل زوجي بشق الأنفس كتابة " الأبله " ، لكنها لم تجلـــب له السلوى . فسافرنا إلى ميلانو ، وأدى تبـــدل الموقـف وانطباعـــات الطريق إلى بعض التحسن في مزاج دوستويفسكي ، لكن خريـف هـــذه المدينة بارد مطير ، وليس في مكتباتها جرائد روسـيـة ، فانتقلنـــا بعـــد شهرين الى فلورنسا عاصمة ايطاليا آنذاك . ولحسن الحظ وجدنـــا فـــي مكتبتها الرائعة جريدتين روســـيتين مكنتـــا زوجـي مـــن الإطـــلاع على الأوضاع في الوطن يوماً بيوم . واستعار لأشهر الشتـــاء مؤلفـات فولتير وديدرو وقرأها بالفرنسية التي يجيدها تماماً . (فيما بعد تجلـــى تأثير " كانديد " واضحاً في " الأخوة كارامازوف " وتجلى تأثير ديـــدرو في " الأبله " وفي " مذكرات من تحت الأرض ") .

حل عام ١٨٦٩ وجاءتنا معه فرحة ، إذ اتضح أني حامل من جديد . أبدى دوستويفسكي عناية بالغة بصحتي . حتى أنه أخفى علـــيّ أحد مجلدات رواية الكونت الشاب ليون تولستوي " الحـــرب والســـلام " التي صدرت تواً لمجرد أن الكاتب يصف في ذلك المجلد وفـــاة زوجـــة الأمير أندريه بولكونسكي اثناء الوضع . كان يخشى عليّ من تأثير هذا الوصف الفني البارع .

تعودنا على حياة الشظف والعناء ، لكـــن مشكلـــة أخـرى واجهتنا . فقد أدرك دوستويفسكي فجأة أنه ابتعد عن روسيا كثيراً خلال العامين الأخيرين وصار الحنين يشده إليها . وشعر بحاجة ماسة إلـــى مادة من الواقع الروسي تمكنه من مواصلة الكتابة . فاقترحت عليـــه أن نقضي الشتاء في براغ المدينة السلافية الأقرب روحيـــاً إلـــى الأجـــواء الروسية . ولصعوبة الطريق عليّ توقفنا في البندقية لأربعـــة أيـــام لـــم نبارح فيها تقريباً ساحة القديس مرقص لشد ما أعجب زوجي بمعمـــار كنيسته وبسقف قصر الأمطار الذي تزينه لوحات أفضل رسامي القـــرن الخامس عشر .

٢٣. " الخاطئ "

وصلنا إلى براغ بعد عشرة أيام مـــن التجـــوال والترحـــال. وتعذرت علينا الإقامة فيها لغلاء المعيشة وارتفاع الإيجار . فاضطررنا إلى مغادرتها بأسف بعد ثلاثة أيام . تبددت أمنية زوجي في لقاء العـــالم السلافي ، ولم يبق أمامنا ساعتها سوى العودة إلى درزدن من جديـــد . فنحن نعرف ظروفها ، وثمة جالية روسية كبيرة قد تسري عنا .

هناك ولدت ابنتي الثانية لوبوف وأشرقـــت السعـادة فـــي عائلتنا. (فيما بعد غدت لوبوف دوستويفسكايا روائيـــة نشـرت عـــدة مؤلفات وهاجرت من روسيا عام ١٩١٣، ولم تعـــد إليـــها . أصـــدرت بالألمانية في ١٩٢٠ مذكراتها عن والدها فجاءت شخصيتـــه " صـــورة قلمية " بعيدة عن الواقع في بعض جوانبها ، خلافاً لمذكرات أمها آنـــا غريغوريفنا . فالكاتبة كانت قاصرة في الحادية عشرة عندمـــا توفـــي أبوها. وفي تلك الفترة أنهى فيودور دوستويفسكي روايتـــه " الـــزوج الدائم " التي وصف فيها حياته بضواحي موسكو عام ١٨٦٦.

وانشغل دوستويفسكي ، شتاء ١٨٧٠ ، في وضـــع مخطـــط رواية جديدة ضخمة أراد أن يسميها " الخاطئ " . وتتكون مـــن خمس قصص مطولة مستقلة ومترابطة تتناول بمجملها مسألة الخالق والخطيئة التي اهتم بها زوجي طول حياته. ولعل حياة الغربة أيقظت فيه المشاعر المسيحية العميقة والأفكار الدينية الصافية وخلصته من التعنت والمكابرة فجعلته أكثر طيبة وتسامحاً واستسلاماً ، الأمر الذي تجلى بأفضل تعبير في مؤلفاته . كان يريد لأحداث القصة الأولى من "الخاطئ" أن تجـــري في الأربعينات ، ومادتها متوافرة ونماذج شخوصها حاضرة في ذهنـــه، وكان بوسعه أن يشرع في كتابتها وهو في الخارج . إلا أن مادة القصة الثانية تعوزه . أحداثها تجري في أحد الأديرة وبطلها الرئيسي شخصية واقعية وهو القسيس تيخون زادونسكي باسم آخر طبعاً . وكان لا بد لنا من العودة إلى روسيا لتوفير المادة لرواية يعلق عليـــها دوستويفســـكي أهمية بالغة ويريد لها أن تكون خاتمة لنشاطه الأدبي . لكنه لم يتمكن من تحقيق ما أراد لأنه انشغل في موضوع آخر هو روايـــة " الشيـــاطين " (١٨٧١) التي تناولت الحياة السياسية في روسيا آنـــذاك . ولـــم يكـــن دوستويفسكي راضياً عن الرواية حتى أنه أتلف خمس عشرة ملزمة من مخطوطتها وأعاد صياغة الجزء الثالث بالكامل . ويبـــدو أن الرواية المتحيزة سياسياً لا تتلاءم وروح نتاجه . ومع ذلك حظيت " الشياطين " بإقبال واسع لدى القراء ، لكنها مـــن جهـــة أخـــرى جلبت المتـــاعب

لدوستويفسكي وخلقت له أعداءً كثيرين في الوسط الأدبي . وانهالت عليه عشرات الصحف والمجلات من اليمين واليسار بالتقريع والتنديد دون أن تقدم تحليلا للرواية واعتبرها النقاد تحاملا مجحفاً وتجنياً لا مبرر له على الحركة الثورية والشباب المعاصر .

وعندما أخفق دوستويفسكي في كتابة " الخاطئ " لم يهمل موضوعها ، وأدرج كثيراً من شخوصها فيما بعد ضمن " الأخوة كارامازوف " التي غدت بالفعل خاتمة لنشاطه الأدبي .

٢٤- التوبة

مر على منفانا الاختياري في الخارج أكثر من أربعة أعوام. وكنت أتصوره سجناً دخلته ولن أتمكن من تركه . كانت بارقة الأمل في العودة إلى روسيا تلوح وتختفي بين حين وآخر . وعندما تختفي تنتابنا كآبة لا تطاق . فيقول دوستويفسكي آنذاك إن موهبته الأدبية نضبت وإنها ستذوي وتموت . ولكي أخفف عليه لجأت إلى الوسيلة المجربة . اقترحت عليه أن يسافر إلى فسبادن ليسلي نفسه بالقمار عسى أن يحالفه الحظ . وكنت في الحقيقة أريد أن أضرب عصفورين بحجر . فأنا واثقة انه سيخسر البقية الباقية من نقودنا . لكنه سيفارق همومه من جهة ويعود من جهة أخرى إلى الكتابة بهمة تعوض لنا ما خسرناه . وكما توقعت جاءت النتيجة مؤسفة ، فخسر زوجي كل ما عنده . وتعرض لتأنيب ضمير لازمه أسبوعاً لإنه حرم زوجته وابنته من لقمة العيش ! ولكنه صمم هذه المرة على التخلص من هذا المرض الذي عذبه طوال عشر سنين . وعدني بعدم المعاودة إلى القمار مدى الحياة . ولم أصدقه بالطبع . فما أكثر ما كرر وعده فيما مضى . لكنه وفى به هذه المرة ، وانقطع عن اللعب إلى الأبد . ففي رحلاته المتكررة التالية إلى الخارج لم يفكر يوماً بالذهاب إلى الكازينوهات . صحيح أنها أغلقت في ألمانيا بعد رحيلنا ، لكنها ظلت مفتوحة الأبواب في سكسونيا ومونت كارلو ، والمسافة إليهما ليست بعائق على أية حال . إلا أن دوستويفسكي تخلص ، والحمد لله ، من هذا العيب الشنيع .

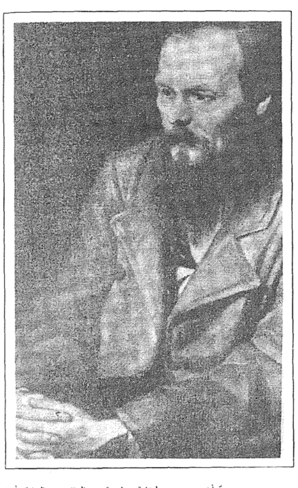
شددنا الرحال إلى روسيا في ٥ تموز ١٨٧١. جمع زوجي مخطوطاته وطلب مني أن احرقها . مانعت قدر المستطاع ، لكنه أقنعني بأن رجال الشرطة على الحدود الروسية سيصادرونها في كل الأحوال كما فعلوا اثناء اعتقاله عام ١٨٤٩. وهكذا أتلفت مخطوطات " الأبله " و" الزوج الدائم " و" الشياطين " . وحينما وصلنا الحدود تعرضنا لتفتيش دقيق كما كان متوقعاً . لكن كل شئ مر بسلام ، فما أعظم فرحتنا ونحن نعود إلى الوطن !

٢٥. العودة

عدنا من ألمانيا إلى بطرسبورغ في نهار صحو قائظ . إلا أن دوستويفسكي تصور مستقبلنا ضبابياً قاتماً وتوقع لنا مصاعب جمة لا بد من تذليلها حتى نجد موطئ قدم على أرض الوطن .

استأجرنا غرفتين في شقة مؤثثة قرب منتزه يوسف . وكنت حاملاً في انتظار المولود الثالث . بعد ثمانية أيام من وصولنا رزقت بابني فيودور الذي سميته تيمناً باسم أبيه . (تخصص فيما بعد بتربية الخيول وكسب مالاً من هذه الصنعة) . ثم انتقلنا إلى شقة من أربع غرف.

تقاطر علينا أقرباؤنا رأساً ، واستقبلناهم ببشاشة وترحاب . ومن حسن الحظ أن أولاد أخي دوستويفسكي وأمهم إميليا صاروا يعيشون في بحبوحة ولم يعودوا ينتظرون منه مساعدة إلا في حالات إستثنائية . لكن ابنه المتبنى بافل ، وكان تزوج قبل شهور، ظل يعول على " والده " متصوراً أن دوستويفسكي ملزم بإعالته حتى الشيخوخة. وفي غيابنا تجرأ على بيع محتويات مكتبة زوجي الغنية .وكان ضياع المكتبة ضربة قاسية لدوستويفسكي .



ومن جهة أخرى هجم علينا " جيش " من الدائنين حالما قرأوا في الصحف نبأ عودة الكاتب فيودور دوستويفسكي ، وهددوه بالسجن إن هو عجز عن تسديد الديون المستحقة من زمان . ومن ذلك الحين بدأت " معركتنا " الطاحنة مع الدائنين واستمرت تنغص حياتنا يومياً طوال عشر سنين حتى وفاة زوجي في بداية ١٨٨١.

٢٦. الرسام

ورغم المنغصات كان شتاء ١٨٧٢ حافلا باللقاءات الهامة . استعاد دوستويفسكي اتصالاته مع العديد من أصدقائه القدامى ، والتقى بطائفة من علماء عصره كالمستشرق غريغوريف الذى نرى صدى لأفكاره في رواية " الشياطين " والفيلسوف نيكولاي دانيليفسكي مؤلف كتاب " روسيا وأوروبا " الذي ترك أثراً ملحوظاً في آراء دوستويفسكي بخصوص " رسالة روسيا " كدولة غربية وشرقية في آن معاً .

وفي ذلك العام رغب بافل تريتياكوف صاحب معرض الصور(الجاليري) الشهير في موسكو ، وهو من المعجبين بنتاج دوستويفسكي ، أن يحصل على صورة زيتية له فأوفد إلى بطرسبورغ لهذا الغرض الرسام الروسي المعروف فاسيلي بيروف . وقبل أن يبدأ هذا الأخير عمله صار يتردد علينا يومياً طوال أسبوع ويفاجئ دوستويفسكي في شتى أحواله النفسانية ويحاوره ويستفزه خصيصاً للخوض في مواضيع شائكة ، إلى أن تمكن من " تصيد " أعمق تعبير في ملامح زوجي وهو شارد الذهن غارق في تأملاته الفنية . إلتقط بيروف " لحظة الإبداع " أو الذهول التي كنت تلمستها مراراً وأنا أدخل على زوجي مكتبه لإمر ما فأجده غائصاً في ذاته يحدق فيها من

الداخل، وأخرج دون أن أكلمه . وفيما بعد يتضح لي أنـــه لـــم يشعـــر بوجودي ولا يصدق بأني دخلت عليه المكتب في تلك اللحظة .

كان بيروف رجلا ذكيا لطيف المعشر . وكان دوستويفســـكي يرتاح إليه كثيراً حتى انه كتب عنه في الصحف مرتين . وقد حضـــرت جميع وجبات رسم الصورة النصفية الشهيرة في نيسان ـــ ايار ١٨٧٢. ويتميز هذا البورتريه بقيمة فنية يعترف بها الجميع ولا تضاهيها من هذه الناحية سوى صورة نصفية أخرى بـــالحجم الطبيعـــي لدوستويفســـكي رسمها كرامسكوي في اليوم الثاني لوفاة الكاتب .

٢٧. المربية

إنني أحتفظ بأطيب الذكريات عن ربيع ١٨٧٢ ، لكن صيف ذلك العام كان أتعس فترة في حياتي . إذ توالت المصائب فيه الواحـــدة بعد الأخرى . كنا استأجرنا منزلاً ريفياً يمتلكه قسيس طيب للغاية فـــي بلدة ستارايا روسا الخشبية حيث البيوت كلها من خشـــب ، وحتـــى أرصفة الشوارع مبلطة بالألواح ، وفيها حمامات للعلاج بالمياه المعدنية. لكننا اضطررنا أن نترك رضيعي ، وهو في شهره التاسع، فـــي عـــهدة القسيس والمربية ونعود حالاً إلى بطرسبورغ لإن ابنتي لوبوف تعرضت لحادث وانكسرت يدها، وأجريت لها عملية تجبير فاشلـــة ثـــم عمليـــة جراحية في منتهى التعقيد . وفي نفس الفترة توفيت أختي الكبرى فـــي روما وانكسرت رجل أمي .

بعد إجراء العملية الجراحية لإبنتنا عاد دوستويفســـكي إلـــى الريف في اليوم الثالث ، وبقيت أنا في العاصمة أسهر على صحتها في المستشفى . ولشد ما دهشت حينما عدت إلى البلدة بعد أسبوعين ورأيت أن صغيري نسيني تماماً . كان يفر مني ،أنا أمه ومرضعتـــه ، ويلـــوذ بأذيال المربية العجوز . وهي والحق يقال امرأة فـــي منتـــهى الطيبـــة والأريحية والمرح (تحتسي قدحا من الفودكا على الغـــداء كـــل يـــوم بمناسبة وبغير مناسبة) ولا يعكر صفو حياتها سوى قلقها على ابنها الذي لا يراسلها . كان دوستويفسكي يعزها ويعـــتز بـــها لحبـــها الخـــالص لصغيرنا، وقد اتخذ منها في " الأخوة كارامازوف " نموذجاً للعجوز التي تتقرب للكنيسة وتتصدق على المساكين ترحماً على روح ابنها وهي تعلم حق العلم أنه على قيد الحياة . ولم تكن تلك الصـــورة مـــن ابتداعـــات دوستويفسكي . فإن مربيتنا كانت تتصرف هكذا بالفعل ، حتى أن زوجي نصحها بأن تكف عن هذه العادة وتنبأ بوصول رسالة مـــن ابنـــها فـــي القريب العاجل . وهذا ما حصل في الواقع .

وبسبب برودة ذلك الصيف أصبت بمرض تسبب في ظهور دمل في الحنجرة حبس أنفاسي وأشرفت على الموت . لكـــن الله ســـتر وزال الخطر. أما آثار كل تلك الأحداث فقد حفرت عميقـــاً فـــي نفـــس دوستويفسكي المرهف الأحاسيس ، المتيم بحب طفليه وأمهما .

٢٨- النشاط الطباعي

أتعبت رواية " الشياطين " دوستويفسكي كثيراً طوال ثـــلاث سنين حتى رأى بعد الفراغ منها أن يؤجل البدء برواية جديدة حيناً مـــن الوقت . أراد أن يصدر مجلة شهرية فريدة من حيث الشكل والمضمون بعنوان " يوميات كاتب " (يعد مادتها لوحده من ألفها إلى يائها) ، لكن الصعوبات المالية جعلته يؤجل هذا المشروع أيضاً . وعـــرض عليـــه الأمير ميشيرسكي أن يترأس تحرير مجلتـــه الأســـبوعية المحافظـــة " المواطن " فقبل العرض على مضض ولفترة محدودة . لكنه جنى علـــى نفسه من وراء ذلك . فقد انتقل إليه ، بصفته رئيساً للتحريـــر ، العـــداء الذي يضمره لصاحب المجلة خصومه الفكريون . ومما يثير الإستغراب أن الكثيرين ظلوا ، حتى بعد وفاة دوستويفسكي ، يلومونه على مساهمته في تحرير "المواطن ". (كتب صديقه فسيفولود ، الأخ الأكبر للفيلسوف الروسي الشهير فلاديمير سولوفيوف، يقول لاحقاً : تمادى أعداء مؤلف " الجريمة والعقاب " في التهجم عليه والسخرية منه وأطلقوا عليه أبشـــع النعوت كالخائن والمرتد والمعتوه والمهووس . وكانوا يدعـــون النـــاس لمشاهدة صورة دوستويفسكي بريشة الرسام بيروف حتى يتيقنـــوا أنـــه مجنون حري بدار المجانيب !).

كانت بداية عام ١٨٧٣ نقطة انعطاف بالنسبة إلينـــا ، حيـــث أصدرنا "الشياطين" معتمدين على أنفسنا في طبعة مستقلة غدت بـــاكورة نشاطنا المشترك أنا ودوستويفسكي في الطباعة والنشر . وبعد نجاح هذه الخطوة أصدرنا " الأبله " ورأينا أن نعيد طبع " مذكـــرات مـــن بيـــت الأموات " لنفاد طبعتها الأولى من سنين .

كنا قبل ذلك نأمل في تحسين أوضاعنا المادية ببيـــع حقـــوق نشر " الأبله " ثم " الشياطين " فـــي طبعـــة مســـتقلة . كـــل مؤلفـــات دوستويفسكي ، ما عدا المقامر ، نشرت بادئ ذي بـــدء فـــي المجـــلات الفكرية الضخمة . لكننا واجهنا صعوبة ، ونحن في الخارج ، في بيـــع حقوق النشر . ولم يكن الأمر أسهل حتى حين عدنا الى روسيا واتصلنا بالناشرين مباشرة . فقد عرضوا علينا مبالغ زهيدة للغاية . دفع لنا أحد الناشرين مائة وخمسين روبلا مقابل إصدار " الـــزوج الدائـــم " بألفي نسخة . وعرض علينا ناشر آخر خمسمائة روبل فقط تدفع علـــى أقساط مقابل "الشياطين" . إلا أن فيودور دوستويفسكي كان منذ شبابـــه يحلم بطبع مؤلفاته بنفسه . ومن جهتي رحبت بالفكرة وتحمست لها ولم أكن أدري أني سأكرس لها ، بعد وفاة زوجي أيضا ، ثمانيـــة وثلاثيـــن عاماً من حياتي . وكان دوستويفسكي أهداني حقوق طبع مؤلفاتـــه مـــن سنة ١٨٧٣.

في تلك الفترة ما كان أحد من الكتاب الروس تجـــرأ علـــى إصدار مؤلفاته بنفسه . فكنا رواداً في هذه المجازفة . كانت الحســـابات مشجعة تفيد أن إصدار مجلدات " الشياطين " الثلاثة بـــ ٣٥٠٠ نســـخة يكلف أربعة آلاف روبل على وجه التقريب ، في حين يمكن أن تبـــاع الرواية عموماً بـــ ١٢ ألف روبل يذهب ثلثها في أحســـن الأحـــوال للموزعين. فاقترضنا مبلغاً لستة شهور. ونشرنا إعلاناً عن قرب صدور الكتاب . وما كان أشد فرحتنا عندما تقاطر على دارنا رسل المكتبـــات التجارية ليشتروا عشرات من النسخ نقداً بتنزيلات تتراوح بين ٢٠ و٣٠ في المائة من سعر الغلاف .

على أية حال ، بدأ نشاطنا الطباعي موفقاً تماماً ، فبيعت نسخ الكتاب قبل أن ينتهي العام وتجاوز صافي عائداته أربعة آلاف روبـــل . وكان ذلك مبعثاً لإرتياحي بخاصة . أما دوستويفسكي فقد ســـره كثيـــراً إقبال الجمهور على الرواية . فالقراء هم سنده الوحيد في ميدان الأدب . ولم يبذل النقاد (ما عدا بيلينسكي ودوبرولوبوف) آنذاك جهداً للكشـــف عن موهبته . تجاهله بعضهم ، فيما أضمر له البعض الآخر العداء ، بل جاهروه به . وعندما أراجع كتاباتهم اليوم ، بعد خمسة وثلاثين عاماً من وفاة دوستويفسكي ، تدهشني بسطحيتها وحقدها الأعمى .

٢٩. العداء ينقلب تعاوناً

في نيسان ١٨٧٤ ترك دوستويفسكي مجلة "المواطن" بعد أن عانى منها الأمرين ، حتى انه غرم مالياً بحكم المحكمة وأودع الســـجن يومين عقاباً على إحدى مقالاته فيها . وعاد إلى النتاج الأدبي الصـــرف بتشوق كبير، حيث شرع بكتابة "المراهق".

في ذلك الشهر زارنا على غير عادته الشاعر الكبير نيكولاي نكراسوف ، صديق الطفولة و"عدو" الكهولة. أثار مجيئه فضولي لدرجة جعلتني أقف وراء الباب أتنصت لما يدور بينه وبين زوجـــي . كنـــت مطلعة على الصراع الفكري بين مجلة نكراسوف "المعاصر" ومجلتـــي الأخوين دوستويفسكي "الوقت" و"العصر" في الستينات . ثـــم ان مجلـــة نكراسوف الأخرى "رسالة الوطن" لم تكـــن تســـتنكف عـــن مهاجمـــة دوستويفسكي. وما كان أعظم فرحتي عندما سمعت نكراســـوف يدعـــو

زوجي للتعاون ويعرض عليه نشر "المراهق" في مجلته بأجر مغر (٢٥٠ روبلاً للملزمة وليس ١٥٠ كما في مجلة "البشير").

ولعل نكراسوف تصور ، عندما رأى أوضاعنا المزرية ، أن دوستويفسكي سيطير فرحاً ويوافق على اقتراحه . إلا أن زوجي شكره وقال : لا يليق أن أقبل هذا العرض دون علم " البشير" ، فلي معها علاقات طيبة ، وقد تحتاج إلى نتاجي. ثم ارتحل دوستويفسكي إلى موسكو ليناقش هذا الموضوع شخصياً مع رئيس تحرير "البشير" . فوافق هذا الأخير على السعر الجديد ، لكنه اعتذر عن عدم تقديم السلفة، فالمجلة اشترت مؤخراً حقوق نشر رواية ليون تولستوي " آنا كارينينا " على مدار عام ١٨٧٥ ولم يبق لديها فائض من مال . وبهذه الصورة حلت المسألة لصالح نكراسوف .

سر زوجي كثيراً لعودة العلاقات مع صديق طفولته إلى سابق عهدها . إلا أن للمسألة جانباً سلبياً أيضاً . فلدوستويفسكي أعداء كثيرون بين الأدباء العاملين في مجلة نكراسوف ذات الإتجاه الفكري المخالف لأرائه ، وقد يضطرونه إلى تغيير فكرة الرواية بحيث تلائم اتجاههم . وما كان بوسعه أن يتنازل عن مبادئه قيد أنملة . وكان من المستبعد أن تنشر " الرسالة " رواية تتضمن آراءً تتعارض وآراءها . وهذا ما أثار قلقنا . فإن دوستويفسكي والحال هذه قد يسحب " المراهق" من المجلة ، في حين تبخر المبلغ الكبير الذي استلمناه مقابلها. سددنا قسما من الديون المستحقة، وسافر زوجي بالباقي إلى ألمانيا للعلاج من النزلة الصدرية في حزيران ١٨٧٤. وفي طريق العودة بعد شهرين عرج على جنيف خصيصاً ليزور قبر ابنتنا صوفيا ، وجلب لي غصناً من السروة التي غرسناها عند القبر من ست سنين.

٣٠. الشتاء في الريف

بسبب الضائقة المالية (المزمنة) قررنا أن نقضي الشتاء أيضاً في الريف. فالأطعمة والإيجار أرخص مما في العاصمة بمرات . عشنا لأول مرة حياة موزونة هادئة مكنت زوجي من مواصلة كتابة روايته الجديدة ، حتى اننا لم نستدع الطبيب له كما كنا نفعل كل شتاء في بطرسبورغ. كان دوستويفسكي يداعب طفليه ويرقص معهما ، ومعي أحياناً ، على أنغام الكادريل والفالس والمازوركا البولونية وهو في أطيب مزاج . ولذا تدهشني ادعاءات البعض من انه سوداوي منقبض النفس دوماً . وقبيل المنام يبارك الصغيرين ويرتل معهما " يا أبانا " وسائر الإبتهالات الدينية كل ليلة . ولم أر في حياتي رجلاً أكثر منه مهارة في ولوج عالم الأطفال وتشويقهم بحكاياته المثيرة حتى ليغدو واحداً منهم .

كان يعمل كالعادة حتى الثالثة أو الرابعة بعد منتصف الليل ويملي عليّ ساعة أو ساعتين في النهار .

عجزت عن الكتابة ذات مرة في موضع من الفصل التاسع من " المراهق " (مشهد انتحار الفتاة) . فسألني متحيراً :

– ماذا بك يا عزيزتي ؟ أنت شاحبة جداً ، هل تشعرين بوعكة ؟

– كلا . وصفك أرعبني .

– يا إلهي ، هل يعقل أن له تأثيراً بهذه الشدة ؟ اعذريني ، أسف جداً .

كنت بالنسبة إليه محرراً أو مكشافاً يعكس مدى نجاحه في التأليف . فأنا قارئته الأولى ، وهو يعتز برأيي ويؤكد أنه تيقن مراراً من صحة انطباعاتي بعد اطلاعه على آراء القراء والنقاد .

وترك الفصل الأنف الذكر انطباعاً عميقاً في نفس نيكولاي نكراسوف ، فهو يعتبر مشهد الإنتحار من " آيات الإعجاز الفني " ويتلمس في الرواية التي أعجبته للغاية " طراوة افتقدناها من زمان حتى عند ليون تولستوي في كتاباته الأخيرة " على حد تعبيره . إلا أن لدوستويفسكي رأياً آخر في تلك " الكتابات " . فقد قال عن رواية " آنا كارينينا " إنها " من عيون الأدب الهامة ، وهي أفضل تزكية لنا أمام أوروبا ، بل هي تمكننا أن نبز أوروبا ". وقال عن ليون تولستوي " إنه فنان بلغ ذروة الإبداع وان أمثاله هم معلمو المجتمع ، معلمونا ، ونحن مجرد تلاميذ لهم " .

اتذكر اني ، في حينه ، قهقهت بأعلى صوتي عندما تلا عليّ دوستويفسكي حديث الجنرال في " الأبله " . وحينما أملى قرار الإتهام على لسان المدعي العام في " الأخوة كارامازوف " قلت له مازحة :

– يا ليتك كنت مدعياً عاماً ! بخطابك هذا تنفي حتى الأبرياء إلى سيبيريا !

– يعني ان خطاب الإتهام جاء موفقاً ؟

– جداً .

وعندما أملى كلمة محامي الدفاع سألني رأيي فيها فأجبته هذه المرة أيضاً :

– ليتك كنت محامياً ، فبوسعك أن تبيض صفحة أبشع المجرمين ! وفي بعض الأحيان كنت أكتب بيد وأكفكف دموعي بالأخرى ، فيتوقف دوستويفسكي عن الإملاء ويقترب مني صامتاً ويقبل رأسي بحنان .

٣١. الرقابة

نصح الأطباء دوستويفسكي أن يكرر العلاج في الخارج بعد أن كانت له نتيجة محمودة في العام الفائت . فطلبنا له من جديد جواز سفر في نيسان ١٨٧٥ . ولم يكن الأمر ، ونحن نقيم في أرياف نوفغورود ، بنفس السهولة التي كنا نحصل بها على الجواز في بطرسبورغ . راجعت مأمور الشرطة في الضاحية لأستفسر عن الإجراءات المطلوبة فاستقبلني بترحاب . لكنه أخرج من الجرار دفتراً سميكاً وقدمه إليّ . فتحته فانعقد لساني دهشة : " ملف الملازم الثاني المتقاعد فيودور دوستويفسكي الخاضع للرقابة السرية والمقيم حالياً في بلدة كذا ، وعنوانه كذا ..." قرأت عدة صفحات وقهقهت :

– يبدو أنك تعرف كل شئ عنا !

– نعم . أعرف كل ما يجري في عائلتكم ، ويسرني أن زوجك حسن السلوك ولم يسبب لي متاعب حتى الآن .

هل أبلغه هذا الإطراء ؟ – سألته ساخرة ،

فأجاب بسذاجة :

– نعم ، وأمل ألا يخلق لي مشاكل في المستقبل .

عندما أبلغت دوستويفسكي بقصة الرقابة ضاحكة اكتأب كثيراً ، فقد آلمه انهم يراقبونه حتى الآن رغم ولائه اللامتناهي للقيصر والوطن . وأدركنا حينها سبب تأخير مراسلاتنا . ولم يكن دوستويفسكي طلب رسمياً رفع الرقابة عنه ، خصوصاً بعد أن أكد له أشخاص مطلعون أنه لم يعد خاضعاً للرقابة السرية طالما سمحت له السلطات بإصدار مجلته " يوميات كاتب " . والحقيقة أن الرقابة لم ترفع إلا عام ١٨٨٠ بأمر من موظف كبير التمسه دوستويفسكي .(تفيد مصادر أخرى ان الرقابة التي لاحقت الكاتب أكثر من ربع قرن رفعت عنه في صيف ١٨٧٥ لكنه لم يعرف بذلك إلا بعد خمس سنين عندما قدم الطلب الذي تشير إليه زوجته آنا دوستويفسكايا في مذكراتها). ومهما يكن من أمر فقد عاش دوستويفسكي منذ عام ١٨٥٩ بهوية إقامة وقتية في بطرسبورغ شأن عشرين ألف مشرد من سكانها ممن لا يحملون هوية دائمة . ولم يكن الرجل يمتلك منزلاً خاصاً به . وليس له من الأموال غير المنقولة سوى قطعة أرض مستقطعة في محافظة ريازان خلفتها خالته لعدد كبير من الورثة ولم يستلم حصته من تلك التركة إلا قبيل وفاته بعامين . وبعد أن رحل عنا إلى جوار ربه تمكنت أن أشتري المنزل الريفي الذي كنا أمضينا فيه عدة سنين على سبيل الإيجار .

٣٢. ألكسي

تركنا الريف عائدين إلى العاصمة في الخريف بعد أن رزقت بابني الثاني ألكسي في ١٠ آب ١٨٧٥. وتحسنت أوضاعنا عموماً

خلال عام ١٨٧٦. لم تحدث لزوجي نوبات صرع من زمان ، والأطفال في صحة جيدة ، وديوننا أخذت تتضاءل شيئاً فشيئاً ، ومجلتنا الشهرية " يوميات كاتب " تحقق نجاحاً .

وسع دوستويفسكي اتصالاته وصار يتردد على محافل علية المجتمع فيحظى بالترحاب وبتقدير رفيع لطيبته وأريحيته فضلا عن موهبته الأدبية . ومع ذلك كان بعض الأدباء يسيئون إليه ربما بدافع الحسد .

واصلنا إصدار المجلة في عام ١٨٧٧،ومع ازدياد نجاحها المعنوي والمادي ازدادت الصعوبات المرتبطة بالتوزيع والإشتراكات والمكاتبات وما إلى ذلك . كما اشتد بدوستويفسكي الحنين إلى الأدب الصرف. فقرر في نهاية ذلك العام أن يوقف المجلة لسنتين أو ثلاث ويعكف على كتابة رواية جديدة . كانت في ذهنه آنذاك أربعة مشاريع لا تكفي عشر سنوات لإنجازها . كان يريد أن يؤلف رواية عن كانديد الروسي ورواية عن يسوع الناصري ومرثية الأربعين ، بالإضافة إلى الشروع بكتابة مذكراته . ولم يتحقق أي من تلك المشاريع .

ذات مرة ، في خريف ١٨٧٧، عرج دوستويفسكي مع صديق له على إحدى عرّافات العاصمة فتنبأت له بشهرة عظيمة ومصيبة أليمة . وبالفعل جاءته اثناء مهرجان ١٨٨٠الأدبي في موسكو شهرة تفوق التصور.وفي ١٦ ايار ١٨٧٨ توفي ابننا الأصغر ألكسي . وكان ألم زوجي ، وألمي ، يفوق التصور أيضاً . كان يحب صغيره حباً متميزاً ، مأساوياً رقيقاً ، وكأن هاجساً يوحي إليه بقرب الفجيعة.

وكان يحز في نفسه بخاصة أن الطفل توفي في نوبة من الصرع الذي ورثه عنه . ولم يخبرني دوستويفسكي بالفأل الذي قرأته له العرافة إلا بعد وفاة ابني .تبدل حالي واختفت بشاشتي المعهودة واستولت عليّ لامبالاة مطلقة . عشت على ذكريات السنوات الثلاث الأخيرة ، ذكريات صغيري الفقيد .

وتحمل دوستويفسكي المصيبة بصمت جعلني أخشى عليه هو أيضاً . وكان يحاول أن يخفف عليّ أحزاني. وفيما بعد عمد إلى وصف الكثير من أفكاري وشكوكي وآلامي ، بل أورد حتى كلماتي بالحرف الواحد ، في " الأخوة كارامازوف " ، في فصل" المؤمنات" ، حيث تعرض أم مفجوعة بوليدها كل ما تعانيه من آلام على شيخ الدين زوسيما .

٣٣. الحرب

رأينا تحشداً حول باعة الصحف في شارع نيفسكي الرئيسي . توقفت العربة فشققت طريقي بين الجموع ، واشتريت صحيفة فيها ما كان الجميع ينتظرونه من زمان : " بلاغ ١٢ نيسان ١٨٧٧ عن دخول القوات الروسية الأراضي التركية " . كان ذلك هو الإعلان الرسمي عن بدء الحرب الروسية العثمانية . قرأ زوجي البلاغ وأمر الحوذي أن يمضي بنا حالاً إلى كاتدرائية قازان . كان فيها جمع من المصلين . ذاب دوستويفسكي بينهم . وكنت أعرف أنه في المناسبات المشهودة يفضل الصلاة في ركن منزو هادئ دون أن يراه أحد من معارفه. فتركته وشأنه . وبعد نصف ساعة مضيت إليه فوجدته يبتهل في تأثر وذهول حتى أنه لم يعرفني للوهلة الأولى .

وفيما بعد ظل يتابع الأحداث ونتائجها الخطيرة بالنسبة إلى الوطن الحبيب . واحتفظ بالبلاغ المذكور مع الوثائق التي يعتز بها ، فهو يعتبر المشاركة في الحرب الروسية العثمانية ١٨٧٧-١٨٧٨ فاتحة لأداء " الرسالة التاريخية للأمة الروسية في توحيد البشرية ، والشعوب السلافية في المقام الأول ، على أساس المحبة والأخوة المسيحية " على حد تعبيره .

٣٤. ثالث الشعراء

في نهاية ١٨٧٧ كان دوستويفسكي في أسوأ حال، إذ أن نيكولاي نكراسوف أحد أوائل الذين اعترفوا بموهبته وساعدوه ليشق طريقه في الوسط الفكري آنذاك قد شارف الموت . كان زاره مرارا اثناء مرضه . وعندما بلغه نبأ وفاته في ٢٧ كانون الأول تأثر من الصميم وأمضى تلك الليلة يتلو بصوت مسموع أفضل قصائد الشاعر الراحل . فخشيت عليه من الصرع ولازمت مكتبه حتى الصباح .

وبعد ثلاثة أيام جئنا للمشاركة في تشييع جثمان نكراسوف .

كان في مقبرة دير " نوفوديفيتشيه " حشد غفير أغلبه من الشبان . وقبل أن يهال التراب على التابوت في القبر المكشوف ألقى دوستويفسكي بصوت متهدج كلمة مقتضبة قوّم فيها موهبة الفقيد مؤكداً فداحة الخسارة التي تكبدها الأدب الروسي. ثم نشر في "يوميات كاتب " مقالة مطولة عنه اعتبرها معظم الأدباء أفضل دفاع عن نكراسوف الذي اختلفت فيه الآراء وانقسم حوله النقاد بين مستحسن ومستهجن . وأعاد له دوستويفسكي مكانته المستحقة في روضة الشعر ، فهو في رأيه ثالث شعراء روسيا المجددين بعد بوشكين وليرمونتوف .

٣٥. تولستوي

في مطلع ١٨٧٨ ألقى الفيلسوف اللامع فلاديمير سولوفيوف، وكان في مقتبل العمر ، سلسلة محاضرات عامة في الفلسفة حظيت باقبال منقطع النظير . وكنت حضرتها مع دوستويفسكي.في أثناء إحدى المحاضرات لاحظنا أن صديقنا نيكولاي ستراخوف قابلنا بجفاء خلال الفرصة واختفى بلمح البصر على غير عادته . وعندما ذكرته بموعد الأحد ، فهو يتناول طعام الغداء عندنا في الآحاد ، التفت إلينا وأجاب : طبعاً ، أنا ضيفكم الدائم . وعلى الغداء بعد أيام سألناه عن تصرفه الغريب ذاك وعن سبب زعله علينا فأجاب ضاحكاً :

– أعوذ بالله ! كيف أزعل عليكما ؟ كل ما في الأمر أني جئت حينها برفقة الكونت ليون تولستوي وقد اشترط عليّ ألا أعرفه على أحد من الحضور، مما جعلني أتحاشى الجميع .

– عجيب ! كان معك تولستوي ؟! – هتف دوستويفسكي مبهوتا – مع الأسف أني لم أقابله . طبيعي أني ما كنت سأفرض عليه تعارفاً لا يرغب فيه . ولكن لمَ لمْ تهمس في أذني أنك معه ؟ كان بودي أن ألقي ولو نظرة خاطفة عليه .

– أنت تعرفه من صوره – واصل ستراخوف ضحكته .

– ما قيمة الصور ؟ وهل تغني عن المقابلة الشخصية ؟ لن أغفر لك هذه الفعلة يا نيكولاي . وظل دوستويفسكي أسفاً على تلك الفرصة المضيعة . أما أنا فقد التقيت الكونت ليون تولستوي مرة واحدة في موسكو عام ١٩٠٢ وكان لي معه حديث . قبلها تعرفت على عقيلته الكونتيسة صوفيا أندريفنا والتقيتها مراراً منذ عام ١٨٨٥ . فهي تزورني عندما تصل إلى بطرسبورغ ونتشاور في أمور الطباعة والنشر خصوصاً . وأعرج عليها حتماً كلما زرت موسكو . ولم يصادف أن وجدت الكاتب الكبير في البيت ، كونه يقيم أساساً في ضيعته بضاحية " ياسنايا بوليانا " . وحالفني الحظ بعد سنتين ، فوجدته ذات مرة. كان متوعكاً بعد نوبة التهاب الكبد . استقبلني ، مع ذلك ، أحر استقبال . ودار الحديث بالطبع عن المرحوم زوجي . وقال تولستوي انه سيظل يشعر بالأسف الشديد لأنه لم يتعرف في حينه على دوستويفسكي . وعندما ذكرته بمحاضرة سولوفيوف استغرب وأناخ باللائمة على مرافقه الذي لم يخبره . وأضاف : كان دوستويفسكي عزيزاً عليّ . ولعله كان الكاتب الوحيد الذي يمكنني أن أسأله الكثير ويمكنه أن يرد بالكثير .

٣٦. " خلوة النساك "

بعد وفاة ابننا الأصغر ألكسي كاد دوستويفسكي يقضي غماً وكمداً. فنصحته بالسفر إلى " خلوة النساك " بمقاطعة كالوغا في أواسط روسيا ، ذلك الدير المنعزل الذي غدا محجة للمفكرين والأدباء وسواهم من ذوي المشاعر المرهفة والنفوس القلقة التي تنشد السلوى والهدوء

والطمأنينة في رحاب الإيمان ، وتنهل من منابع الحكمة على يد شيخ الدين . وكان بين المشاهير الذين زاروا الدير القائم منذ القرن الرابع عشر نقولاي غوغول وليون تولستوي ونقولاي ليسكوف وإيفان تورغينيف .

كان دوستويفسكي متردداً في الرحيل إلى الدير لوحده رغم رغبته القديمة في رؤيته . وتمكنت أن أقنع فلاديمير سولوفيوف الذي كان ينوي السفر إلى هناك في ذلك الصيف أن يصطحب زوجي . ومع أنني أعتبر هذا الرجل الهائم في أجواء الفلسفة واحداً " من أهل الله " إلا انني كنت متأكدة أنه سيسهر على دوستويفسكي فيما لو أصابته نوبة صرع في الطريق الطويل .

في أواخر حزيران ١٨٧٨ ارتحلا . عاد دوستويفسكي من " خلوة النساك " أكثر هدوءاً واطمئناناً بعد أن التقى شيخ الدين مع الرعية مرة ، ثم اختلى به مرتين في حديث صادق كان له وقع عميق في نفسه. وفيما بعد أورد دوستويفسكي مواضع من هذا الحديث في الجزء السابع من " الأخوة كارامازوف " ، وأجاد في وصف شخصية شيخ الدين ومعتكفه وصومعته كما رآه بأم العين .

عدنا من الريف إلى بطرسبورغ في الخريف كالعادة ، واستأجرنا شقة جديدة بدلاً من الشقة التي يذكرنا كل شئ فيها بفجيعتنا بابننا.وأمضى دوستويفسكي في الشقة الجديدة بقية حياته حتى توفي بعد عامين .

لم يفارقنا الحزن شتاءً ، لكن الأمور سارت على منوالها حسب الظاهر . واصل دوستويفسكي العمل في " الأخوة كارامازوف " حتى تمكن من إنجاز الوجبة الأولى بحوالي مائتي صفحة نشرت في مجلة " البشير الروسي" عدد كانون الثاني ١٨٧٩ .

٣٧. " أفكر في الموت "

مرت الشهور الأولى من عام ١٨٧٩ بهدوء . واستمر دوستويفسكي بكتابة روايته ، وشارك في أمسيات أدبية خيرية عديدة ، فكان يلقي فصولاً من مؤلفاته ، وخصوصاً الرواية الجديدة " الأخوة كارامازوف " ، ويستقبله الجمهور بمنتهى الحفاوة والتكريم. رافقته في كل تلك الأمسيات الممتعة وساعدته على قدر المستطاع
حتى قال لي مرة " أنت حامل سلاحي " . وبالفعل كنت أحمل الكتاب الذي يتلو مقتطفات منه وآخذ معي أقراص السعال ومنديلاً إضافياً وبطانية نلف بها كتفيه وعنقه كيلا يصاب بالبرد في الطريق ، وما إلى ذلك من الحاجيات التي جعلته محقاً في نعته ذاك . لكن المؤسف أن الغيرة عاودت دوستويفسكي مراراً في تلك الأمسيات فعكرت الجو عليّ وعليه .

وفي الربيع انتقلنا إلى الريف كالعادة . وكان البروفيسور كوشلاكوف أصر على زوجي أن يسافر إلى ألمانيا للعلاج بالحمامات بعد انقطاع دام ثلاث سنوات . وعندما حل الصيف ارتحل دوستويفسكي إلى مدينة ايمس وتوجه في الحال إلى طبيب هناك . فوعده هذا الأخير بان " مياه كرينهين المعدنية ستعيده إلى الحياة " . وكتب لي زوجي يقول: " فحصني الدكتور أورت فوجد أن جزءاً من الرئة غيّر موضعه وكذلك القلب تزحزح من مكانه المعتاد وهو الآن في موضع أبعد . كل ذلك بسبب الإنتفاخ الرئوي. إلا أن القلب سليم تماماً ، ولا يشكل تبدل الموضع خطراً يذكر كما يقول الطبيب . وهو ملزم بالطبع أن يهدئ من روع المريض . ولكن إذا كان الإنتفاخ وهو في طوره الأول قد فعل هذا كله فماذا ينتظر منه فيما بعد ؟ على كل حال ، أملي كبير في المياه المعدنية " .

أفزعني رأي الطبيب الألماني . فقد كنت في السنوات الأخيرة أرى زوجي في أحسن حال ، ولم أتوقع أن المرض يسري في بدنه على هذا النحو. علقت آمالي أنا أيضاً على مياه كرينهين ، فقد اسعفته كثيراً فيما مضى . وكنت اتمنى أن يجد دوستويفسكي في ايمس من يبدد وحدته، لكنه مع الأسف لم يجد أحداً من معارفنا طوال الأسابيع الخمسة التي أمضاها هناك . وكتب إليّ أنه يعاني من الوحدة القاتلة والصمت : " تلك ليست مجرد وحدة ، إنها صمت أخرس ، حتى انني أكلم نفسي أحياناً كالمجنون ... فقدت قابلية النطق ، ومنذ أربعة أسابيع لم أسمع صوتي. وأفكر في الموت طول الوقت " .

٣٨. بداية العام الأخير

بدأ عام ١٨٨٠ بافتتاح " مؤسسة دوستويفسكي " للتوزيع بالمراسلة . كانت أحوالنا المالية متردية رغم نجاحنا في تسديد الديون التي لاحقت زوجي منذ الستينات . وما دفعنا لفتح المؤسسة التجارية لتسويق المطبوعات هو تدهور صحة دوستويفسكي واستفحال الانتفاخ الرئوي وخوفنا أن يعجز قريباً عن الكتابة ، ففكرنا في توفير بعض المال لليوم الأسود .

تحمست للمشروع كثيراً ، لكني كنت واثقة أن النجاح لن يكتب له إلا بتسجيل المؤسسة باسم فيودور دوستويفسكي ، مما حوله رسمياً الى " تاجر" ووفر لخصومه حجة إضافية للنيل منه على صفحات الجرائد متصورين بسذاجة أنه يشارك فعلاً في نشاط هذه المؤسسة المتواضعة التي أغلقت أبوابها بعد شهرين من وفاته .

وعلى العموم لم يكن لدينا في بداية هذا العام ما يبرر الشكوى . فإن صحة دوستويفسكي في أعقاب علاجات الصيف الفائت تحسنت على ما يبدو، كما تضاءلت نوبات الصرع . وطفلانا في صحة موفورة . و" الأخوة كارامازوف " تحقق نجاحاً لا ريب فيه . ومؤسستنا التجارية بدأت خطوات موفقة ومطبوعاتنا تحظى باقبال واسع . كل ذلك جعل دوستويفسكي في أحسن حال . ورغم انشغاله في كتابة المتبقي من روايته كان يزور أصدقاءه ويتردد على الصالونات الأدبية ويلتقي مشاهير عصره من العلماء ورجالات المجتمع وسيداته . وقد حضر مناقشة رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الفيلسوف فلاديمير سولوفيوف الى جامعة سان بطرسبورغ في " نقد المبادئ التجريدية " وشارك في أمسيات أدبية كثيرة . وكان كما أسلفت يستأسر المستمعين ببراعته وتعبيريته ، رغم صوته الرفيع الواهن ، وببساطته وعدم تقيده بأساليب فن الخطابة ، حتى انه عندما تلا مقطعاً من "الجريمة والعقاب" (حلم راسكولنيكوف حول الحصان القتيل) رأيت الحاضرين مخطوفين وقد ارتسم الرعب على وجوههم ، والبعض يبكون ، ولم أتمكن أنا نفسي أن أحبس دموعي . ولم يكن دوستويفسكي يقتصر على تلاوة مؤلفاته ، فهو يقرأ في تلك الأمسيات والندوات مقتطفات من غوغول وبوشكين وغيرهما . وأذكر أن الجدران كادت تهتز من التصفيق بعد أن ألقى دوستويفسكي قصيدة "النبي" (ترجمها نجاتي صدقي في كتابه " بوشكين"، سلسلة " إقرأ " ، القاهرة ، ١٩٥٤) .

٣٩. تمثال بوشكين

في ٢٦ أيار ١٨٨٠ كان سيصار إلى إحياء أضخم مهرجان تشهده روسيا لتكريم ذكرى أمير شعرائها ألكسندر بوشكين . وتلقى دوستويفسكي ، شأن سائر كبار الأدباء والمفكرين ، دعوة للمشاركة بكلمة في الإحتفالات التي ستقام في موسكو .

عكف دوستويفسكي على إعداد كلمته . واهتم كثيراً بالأقاويل المتعارضة التي شاعت في العاصمة بطرسبورغ بصدد مضامين الخطب التي سيلقيها في المهرجان ممثلو جناحي الفكر الروسي : القوميون المتقيدون بالنزعة السلافية والعصريون الموالون للغرب . وكان دوستويفسكي ، وهو من الفريق الأول ، يريد أن يضمن خطابه عن بوشكين كل ما أثقل صدره خلال هذه السنين من أفكار بخصوص رسالة الأمة الروسية الأرثوذكسية المؤمنة.

كان في نيتنا أن نرتحل إلى موسكو مع طفلينا . فإن أبقيناهما مع المربية سيشتد قلقي عليهما ، وإن تركت زوجي يسافر لوحده سيشتد قلقي عليه . إلا أن القرار جاء بعد أن أفزعتنا كلفة السفر والإقامة طوال فترة المهرجان . فرحل دوستويفسكي لوحده .

تأجل افتتاح المهرجان بسبب وفاة الإمبراطورة الأم . وبدلاً من أسبوع أمضى دوستويفسكي في موسكو ٢٢ يوما كنت خلالها أتقلب على الجمر مع أن رسائله تتوارد عليّ كل يوم . وسبب مخاوفي وعذابي أن الطبيب الروسي الذي فحص دوستويفسكي قبلها أفضى إليّ سراً أن المرض اللعين استفحل في الأونة الأخيرة وأن الإنتفاخ الرئوي في حالته الراهنة يشكل خطراً على حياة زوجي . فالشرايين في الرئتين غدت رقيقة هشة ويمكن أن تتمزق وتنفجر لأية حركة مفاجئة أو أية انفعالات شديدة ، محزنة كانت أم سارة لا فرق . ثم اني كنت أخشى عليه من نوبة الصرع المزدوجة التي لم تداهمه من فترة ، ويتوقع أن تصيبه الأن.

وإذا حدثت له في الفندق سيقوم ، كعادته بعدها ، قبل أن تزول الغشاوة عنه ويأخذ في البحث عني هناك دون أن يدرك بأني بعيدة ، وسيعتبرونه مجنوناً ويزجون به في دار المجاذيب . إلا أن شيئاً من ذلك لم يحدث والحمد لله .

في ٦ حزيران ١٨٨٠ أزيح الستار عن تمثال بوشكين في قلب روسيا. وألقى دوستويفسكي كلمته الشهيرة في اختتام المهرجان ، في يومه الرابع . وعاد إلى الفندق متعبا وفرحاً لإستقبال الجمهور الموسكوبي الممتن الذي كرمه بإكليل ضخم من الغار .

أخذ قسطاً من الراحة . وفي ساعة متاخرة من الليل مضى إلى تمثال بوشكين مجدداً . توقفت عربته في الساحة الخالية من السابلة في أخر الليل . نزل منها يحمل إكليله الثقيل . وضعه عند قاعدة " معلمه العظيم " وركع أمامه ثم سجد حتى لامس الأرض .

(ومعروف أن بعض كبارالكتاب الروس ، ومنهم ليون تولستوي ، قاطعوا مهرجان بوشكين احتجاجا على الصراعات السياسية التي رافقته . وقال سالتيكوف شيدرين في تبرير غيابه: " كاد العاقل والمجنون ، تورغينيف ودوستويفسكي ، أن ينتزعا أمجاد بوشكين ويقتسما ثمرة مهرجانه ") .

عاد دوستويفسكي إلى بطرسبورغ فرحا سعيداً . إلا أن الفرحة لم تدم طويلا. فبعد نشر خطابه عن بوشكين تجنت عليه الصحف والمجلات ورمته بوابل من الإنتقادات والتهم والإفتراءات بل وحتى الشتائم المقذعة بسبب ما ورد في ذلك الخطاب . وقلب لدوستويفسكي ظهر المجن بعض من الذين كانوا استمعوا إليه في موسكو بإعجاب وشدوا على يده مهنئين . اعترض المعترضون هذه المرة على فكرة دوستويفسكي القائلة بان الأمة الروسية أمة متنورة تجاوزت التخلف بتبنيها تعاليم المسيح ، وزعموا أن هذه الأمة جاهلة ولن تقوم لها قائمة ما لم تعالج وتزق بحقنات حضارية من الغرب . رد دوستويفسكي على تلك التهجمات جملة وتفصيلاً في مقال نشره في العدد الوحيد والأخير من مجلته " يوميات كاتب " لعام ١٨٨٠ . وأثار المقال ضجة صاخبة في الوسط الأدبي أعادت الأمور إلى نصابها في تقويم بوشكين والأمة الروسية حضارياً وفي رد الإعتبار لدوستويفسكي نفسه .

هدأ روع زوجي بعض الشئ فعاد يواصل كتابة " الأخوة كارامازوف " . كان عليه أن ينهي الجزء الرابع بأكمله حتى فرغ منه بحلول تشرين الأول ١٨٨٠. وفي مطلع كانون الأول أصدرنا طبعة مستقلة من الرواية بثلاثة آلاف نسخة نفدت في أيام معدودات . فما أعظم فرحة دوستويفسكي بهذا النجاح ! إنه أخر حدث سار في حياته المشحونة بالمنغصات والألام .

٤٠. النهاية

لم يعد ثمة موجب للإجهاد بعد أن أفلحنا في تسديد ديوننا وصارت مجلة "البشير" مدينة لنا بحوالى خمسة ألاف روبل . إلا أن دوستويفسكي لا يجد سبيلاً للراحة . فهو يعد العدة لإصدار مجلته " يوميات كاتب " عامين أخرين . وينوي كتابة روايته الثانية عن الأخوة كارامازوف ، على أن تأتي بنفس الأبطال تقريبا بعد عشرين عاما من أحداث الرواية الأولى ، وتغدو أعمق منها وأشد إثارة .

أمضى الأسبوعين الأولين من كانون الثاني ١٨٨١ في أحسن حال ، ولم تقع له نوبات صرع من ثلاثة شهور. فتصورنا أن الشتاء سيمر بسلام .

زارنا كثيرون يوم الأحد ٢٥ كانون الثاني وزوجي في صحة جيدة . وليس هناك إطلاقاً ما يشير إلى ما سيحدث بعد ساعات .

استيقظ دوستويفسكي في اليوم التالي كعادته ظهراً وأخبرني أن نزيفاً طفيفاً حدث له في الليل . تدحرجت المحبرة تحت خزانة الكتب فاضطر أن يزحزحها من مكانها فنزف الدم من فمه . ولقلة ما نزف من دم لم يقلق كثيراً ولم يوقظني ساعتها . وفي النهار كان هادئاً يمزح مع طفليه. إلا أن الدم سال من جديد شريطاً رفيعاً على لحيته في حوالى الخامسة . فصرخت في هلع رهيب . وعندما وصل الطبيب بعد وفحصه شخب الدم غزيراً هذه المرة وأغمي عليه .

غير أن الدكتور أكد أن لا خطر على حياته وقال إن الدم سيتخثر في الشريان الرئوي المنفجر ويسد الثغرة ، لاسيما وان ما نزف منه في المرات الثلاث لا يتجاوز قدحين . توقف النزيف فعلاً نهار ٢٧ كانون الثاني . ومع ذلك لم يغمض لدوستويفسكي جفن خلال الليل .

طلب مني أن أحضر الإنجيل وأشعل شمعة وقال: " سأموت اليوم " . فتح الإنجيل لا على التعيين وأعطاني اياه فقرأت فيه : " وإذا السموات قد انفتحت له فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وأتياً عليه " ("متى"، الإصحاح ٣: ١٣-١٧) . كرر دوستويفسكي مما قرأت " وإذا السموات قد انفتحت له " وأضاف : " ألم أقل لك يا حبيبتي إني سأموت اليوم ؟ " .

وفي التاسعة من صباح ٢٨ غفا بهدوء ويدي في يده . إلا أن النزيف أيقظه في الحادية عشرة . والمنزل يغص بالحاضرين في انتظار عودة الطبيب الذي وصل في حوالى السابعة مساءً . أنذاك انتفض دوستويفسكي فجأة دون سبب واضح ورفع رأسه فشخب الدم على وجهه من جديد . ولم تسعفه مكعبات الجليد . أغمي عليه وشعرت أن النبض يكاد يضيع ... وفي الثامنة والدقيقة الثامنة والثلاثين أسلم الروح .

في الأول من شباط ١٨٨١ شيع جثمان فيودور دوستويفسكي إلى مثواه الأخير في موكب عفوي مهيب لم تشهد بطرسبورغ مثله إلا في مقتل الإمبراطور ألكسندر الثاني بعد شهر من ذلك التاريخ !

تعقيب :(أفادت أنا غريغوريفنا ، زوجة الكاتب ، أن رجلاً ثقيل الظل، تحفظت عن ذكر اسمه ، زارهم في ٢٦ كانون الثاني ودار بينه وبين دوستويفسكي نقاش حاد في موضوع فكري ، إلا أن ابنتهما لوبوف فيودوروفنا كتبت في مذكراتها المنشورة بالألمانية أن شقيقة دوستويفسكي زارتهم في ذلك اليوم وحدثت بينها وبينه مشادة حول تركة خالتها انفتح بعدها النزيف الذي أودى بحياة الكاتب) .

هامش: العناوين وكل ما ورد في النص بين هلالين من وضع وتحقيق المترجم



علــوم



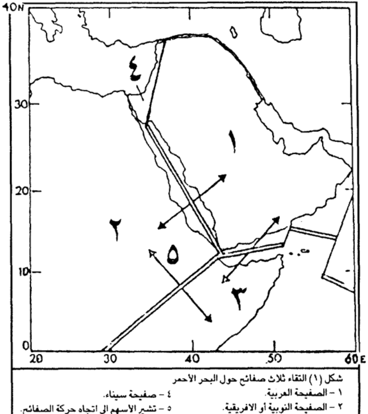
المخاطر الزلزالية وتخفيف آثارها

جمـــال أبــو ديب *

مقدمـــة :

الأرض كوكب عجيب غني بـالظواهر التي تشير الى النشاط والحركة التي ساعدت على نشوء واستمرار الحياة عليهـا، فمن هـذه الظـواهـر ما هـو مفيـد كـالحقل المغنـاطيسي الأرضي والغـلاف الجوي، ومنهـا ما هـو ضـار كالعواصف والزلازل . فالزلازل ظاهرة طبيعية تنتج عن النشاط الدائم لكرتنا الأرضية، وهي تعبير عن وجود قوى داخليـة تعمل في بـاطنها تنتج عـن النشاط الحراري الأرضي وتؤدي الى حـركات المهل (الماغما) المنصهرة والصخور الصلبة فـوقها. يمكن القول أنه لولا هـذا النشاط الحراري والحركات المرافقة لكانـت الأرض خامدة هامـدة (كالقمر مثـلا) ولما تولد حقـل مغناطيسي حول الأرض ليحميهـا من الأشعة الكـونية القاتلـة والتي إن تسربت الى جو كوكب مـا لقضت على الحياة فيه ولما وجدت الغازات التي تشكل هـواء الغلاف الجوي. لقد مرت الأرض خلال تاريخها الطويل بمراحل مختلفة من النشاط ، فمـن مراحل نشاط بركاني وزلزالي شديد الى أخرى أقل نشاطا والى فترات من الهدوء النسبي.

إن أحـد أهـم أسبـاب حدوث الـزلازل هو حـركة الصفـائح التكتـونيـة على سطح الأرض، إذ يقسم هذا السطـح الى عـدد مـن الصفائح المتحركة، تتـألف الصفيحة مـن قشرة قاريـة أو محيطيـة أو كليهما وتتراوح سماكتهـا بين ٦٠ و ١٢٠ كـم. وتتصرف وكأنها كتلة مستقرة تجري الحركة على طـول حدودهـا الخارجيـة. مـن هــذه الصفائح الصفيحة العـربية التي تشمـل شبه الجزيـرة العربية وحدودها الغربية هـي البحـر الأحمر وغـور الإنهدام في فلسطين والفالق السوري اللبناني الـذي يمر



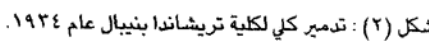
شكل (١) التقاء ثلاث صفائح حول البحر الأحمر
١ – الصفيحة العربية.
٢ – الصفيحة النوبية أو الافريقية.
٣ – الصفيحة الصومالية.
٤ – صفيحة سيناء.
٥ – تشير الأسهم الى اتجاه حركة الصفائح.

بين جبـال لبنان الشرقيـة والغـربيـة الى منخفـض الغاب والـروج في سوريـا الى فالق شرقـي الأناضول في تـركيـا وحـدودهـا الشماليـة هــي جبـال طــوروس وحـدودهـا الشرقية جبال زغـروس والخليج العربي (شكل١).

يبـدو أن النشـاط الـزلزالي حـول الصفيحـة العربية يزداد، فمن زلازل اليمن الى زلزال القاهرة الى زلـزال العقبـة فـزلازل قبرص على الحدود الغربية للصفيحـة، الى تلـك التـي حـدثـت على الحدود الشماليـة والشرقيـة للصفيحة في تركيا وإيران، فزلـزال تدمـر في سوريـا

* كاتب وأستاذ جامعي من سوريا.





شكل (٢) : تدمير كلي لكلية تريشاندا بنيبال عام ١٩٣٤.



شكل (٣) : شق في الأرض بعرض ١٠ أمتار وعمق ٥ أمتار على طول ٢٧٠ مترا في بيهار الهندية عام ١٩٣٤.

داخل الصفيحة، وزلازل اسكندرون في الثاني والعشرين من كانون الثاني ١٩٩٧. يقودنا هذا الى التساؤل عن المخاطر الزلزالية وآلية حدوث الزلازل، وخاصة في المنطقة المحيطة بنا وهي الصفيحة العربية. سنتناول هذه المواضيع بشكل منفصل في سلسلة من المقالات نبدأها بموضوع المخاطر الزلزالية وتخفيف آثارها ثم أسباب وكيفية حدوثها وأخيرا التنبؤ بها.

المخاطر الزلزالية :

إن المخاطر الزلزالية متعددة ونتيجتها متغيرة حسب المكان والزمان. ولعل أخطر ما حدث كان عام ١٩٧٦ إذ ذهل العالم لحصيلة وفيات العام التي بلغت حوالي ٦٥٠٠٠٠ نسمة، منها ٢٣٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الرابع من شباط في غواتيمالا ، و١٠٠٠ نسم ضحية زلزال السادس من آيار في إيطاليا ، وحوالي ٦٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الخامس والعشرين من حزيران في أندونيسيا ، و٦٠٠٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الثامن والعشرين من تموز في تانشان في الصين، ثم ٢٠٠٠ نسمة ضحية زلزال آب في الفلبين، ثم ٤٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الرابع والعشرين من تشرين الثاني في تركيا. لقد حدثت زلازل غواتيمالا والصين وايطاليا أثناء الليل والناس نيام في مساكنهم غير المقاومة للزلازل ، كما أن مناطق وقوع هذه الزلازل مزدحمة بالسكان مما أدى الى هذه الأعداد المرتفعة من الضحايا، بينما بلغ عدد ضحايا زلزال السابع والعشرين من آذار ١٩٦٤ في الاسكا ١٣١ نسمة بالرغم من أن مساحة المنطقة التي أصابها الزلزال بلغت حوالي ٢٠٠٠٠ كم٢.

يتم تقييم المخاطر الزلزالية بناء على عدد ضحايا الزلازل والخسارة المادية الناجمة عنها، ويساعد على ازدياد الخسائر البشرية والمادية وازدياد عدد السكان وانتشارهم في المنطقة المنكوبة. نلخص فيما يلي المخاطر التي ترافق حدوث الزلزال:

إن أكثر الزلازل حدوثا هي تلك الناتجة عن حدوث صدوع (فوالق) أو تجدد النشاط على صدوع قديمة في مناطق ضعف القشرة الارضية كما حدث عام ١٩٠٦ على طول ٤٥٠ كم في صدع سان أندرياس في كاليفورنيا . إن المخاطر الزلزالية الرئيسية في هذه الحالة هي :

١ - اهتزاز الأرض بما فيه استقرار الأرض التفاضلي (أي اختلاف حركة واستقرار الصخور حسب نوع الصخر أو التربة) وتميع التربة وانزلاق الأرض والوحل وميلان الأرض وانهيارات الصخور.

٢ - الانزلاق على طول الصدع.

٣ - فيضان مياه السدود وانهيار الحواجز المائية وحدوث الأمواج الشاطئية (تسونامي) الناتجة عن الزلازل تحت البحرية التي تضرب السواحل بسرعة كبيرة وارتفاعات هائلة (قد تبلغ ٣٠ مترا).

٤ - الحرائق التي تتبع الزلزال.

إن أخطر ما ذكر هو اهتزاز الأرض الذي يؤدي لسقوط الاشياء وانهيار المنشآت جزئيا أو كليا (شكل ٢) نتيجة لتاثر التربة والأساسات تحتها إذ أن معظم خراب المنشآت ناتج عن انهيار الأرض واستقرارها التفاضلي، كما حدث في

زلزال سان فرانسيسكو عام ١٩٠٦ وأحيانا تميل الأرض على مسار الطرقات والمجارير والسكك الحديدية وخاصة الأرض المنخفضة، مما يؤدي الى حدوث الشقوق (شكل ٣) وتخلخل الأساسات. كما يؤدي الاهتزاز أحيانا الى انزلاق الصخور (شكل ٤) والوحول كما حدث في زلزال ٣١ أيار ١٩٧٠ في بيرو حيث حدث انزلاق ضخم من قمة جبل هوسكارن وارتفاعه ٦٧٠٠ متر فدفنت مدينتا رانراهيركا ويونغي مما أدى الى طمر حوالي ٢٠٠٠ إنسان. وفي أمريكا أدى عدد من الزلازل الى انزلاق التربة كان أهمها أثناء زلزال مونتانا في السابع عشر من آب ١٩٥٩ مما أدى الى انسداد مجرى نهر ماديسون وغرق ٢٨ شخصا. أما في شمال غرب ايران فقد ضرب زلزال منجل في ٢١ حزيران ١٩٩١ مساحة ٦٠٠٠٠ كم٢ وأدى الى عدة انزلاقات ضخمة أهمها انزلاق لوياه.

الخطر الآخر هو تميع التربة وخاصة التربة الرملية بحيث يؤدي الاهتزاز أثناء وقوع الزلزال الى تصرف التربة والرمال المشبعة بالماء كالسوائل ونظرا لأن الرمال المشبعة بالماء واسعة الانتشار وخاصة في الأماكن المنبسطة حيث يكثر تجمع السكان، فقد لوحظت حالات تميع التربة بعد كل زلزال أصاب مثل تلك المناطق ففي زلازل ١٨١١ ــ ١٨١٢ على طول نهر المسيسيبي في أمريكا لوحظ عد من الانزلاقات على طول ضفة النهر واختفاء عدد من الجزر وحدوث شقوق كبيرة في الأرض، وقذفت الرمال من الشقوق في الأراضي المستنقعية المجاورة لضفاف نهر سان فرانسيس بحيث ارتفع منسوب الماء في النهر حوالي تسعة أمتار، وكان التأثير عظيما على الناس الذين رأوا تميع التربة. والخطورة أيضا في أن هذا التميع قد يحدث على مسافة كبيرة من المركز السطحي (أي النقطة الواقعة على سطح الأرض فوق مركز الزلزال) للزلزال كما حدث في زلزال رومانيا في ٤ آذار ١٩٧٧ إذ حدث تميع التربة على ضفاف نهر الدانوب وعلى بعد ٣٠٠ كم من المركز. هنالك خطر آخر محدود الامتداد وهو ما ينتج عن تصدع سطح الأرض استمرارا للصدوع العميقة إذ تتحطم المنشآت التي تتراكب فوق صفحة الصدع. برغم أنه من الممكن من الناحية النظرية بناء منشأة مقاومة لذلك في حال المعرفة بوجود الصدع لكنه من الأفضل عدم إشادة المنشآت فوق هذه الصدوع مع أنه من المناسب أحيانا القيام بذلك لأن الصدوع غالبا ما تؤدي الى تشكل الوديان العميقة والضيقة التي قد تكون مناسبة جدا لاقامة السدود، لكن إقامة سد فوق مثل هذه الوديان قد يكون له خطر كبير على السد والمنطقة التي تقع تحته على مجرى النهر.

شكل (٤) : انزلاق الأرض أثناء زلزال فيرفيو في نيفادا الأمريكية في عام ١٩٥٤.

أما الأخطار الأخرى التي تنجم عن الزلازل فهي الماء والنار فقد حدثت كوارث عظيمة حول العالم نتيجة الأمواج الشاطئية (تسونامي) التي تضرب السواحل أحيانا بقوى هائلة وارتفاعات كبيرة مما يؤدي الى تدمير المنشآت الساحلية (الشكلان ٥و٦)، كما حدث في هاواي وعلى الساحل الشمالي الغربي لأمريكا أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤. لهذا أقامت الولايات المتحدة الأمريكية بالتعاون مع بعض الدول نظام إنذار التسونامي بعد وقوع تسونامي اليوتيان في السادس من نيسان ١٩٤٦ ويعمل هذا النظام ليلا ونهارا بحيث يعمم الانذار عند تولد تسونامي ونظرا لأن التسونامي بطيئة نسبيا فيتاح المجال لاتخاذ الاحتياطات اللازمة لتجنب دمار شامل للمناطق التي تضربها. أما الخطر الأكبر الذي يحدث بعد الزلازل فهو اندلاع الحرائق التي قد يكون لها مفعول أكبر مما يحدثه الزلزال من خراب إذ تقضي على الأخضر واليابس من مزروعات ومنشآت اقتصادية ومنازل وغير ذلك. كما أن خطر انهيار السدود قائم دوما إلا أنه لم يعط حقه من الاهتمام إلا منذ زمن قصير وخاصة بعد انهيار الجدار الداخلي لسد فان نورمان بعد زلزال سان فيرناندو عام ١٩٧١ في أمريكا.

تخفيف آثار المخاطر الزلزالية :

إن كانت الزلازل ظاهرة طبيعية تنتج عن النشاط الداخلي للأرض ولا يمكن منعها مهما بلغت مقدرة الانسان

العلمية لكن يمكن بما أوتي من عقل تخفيف آثارها المدمرة عليه بالقيام بإجراءات وقائية احتياطية مسبقة أو تطوير مقدرته على التنبؤ بحدوث الزلازل في المناطق المعرضة لها ولكن ذلك يتطلب تضافرا لجهود العلماء والسلطات والمواطنين . نلخص فيما يلي الخطوات التي يمكن أن يقوم بها كل من الأطراف المذكورة :

العلماء :

يمكن للعلماء المختصين في مجال الزلازل تطوير الأجهزة والتركيز على الأمور التالية:

١ – تحديد المناطق المنكوبة بدقة علما بأن معظم هذه المناطق محددة الآن في دراسات العلماء.

٢ – تطوير أجهزة تسجيل الزلازل والمساعدة على نشر شبكات الرصد الزلزالي في كل دول العالم.

٣ – تطوير الطرائق والأجهزة الكفيلة بالتنبؤ بالزلازل (كما حدث في زلزال هيتشنغ في الصين عام ١٩٧٥).

السلطات :

يقع على عاتق السلطات في أية دولة المسؤولية الكبيرة من هذا العمل الهام ويمكن تلخيص ذلك بما يلي:

١ – نشر شبكات الرصد الزلزالي في الدولة وتسهيل تبادل المعلومات مع الدول المجاورة بشكل خاص والبعيدة بشكل عام.

٢ – وضع الخرائط الزلزالية للدولة بحيث تحدد قيمة النشاط الزلزالي في المناطق المختلفة.

٣ – وضع كود (مجموعة مبادىء) تصميم المنشآت في المناطق المختلفة للدولة.

٤ – تصميم المنشآت الحديثة حسب الكود الموضوع بحيث تزداد مقاومتها للزلازل.

٥ – تدعيم المنشآت القديمة لزيادة مقاومتها للزلازل.

٦ – توعية المواطنين للمخاطر الزلزالية والاستعداد الدائم لحدوث الزلازل وارشادهم الى كيفية التصرف أثناء حدوث الزلزال وبعده.

٧ – تدريب عناصر الدفاع المدني على عمليات الانقاذ بعد الزلزال .

٨ – إنشاء مركز وطني دائم لمواجهة الكوارث بما فيها الزلازل.

شكل (٥) : تدمير الأمواج الشاطئية لمحطة قطارات سيوارد أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤.



شكل (٦) : زورق قذفته الأمواج الشاطئية عدة مئات من الأمتار أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤.

المواطنون :

بعد قيام العلماء والسلطات بما يتوجب عليهم وخاصة فيما يتعلق بتوعية المواطنين يتكامل العمل بالتزام المواطنين بالمتطلبات الضرورية لمواجهة الزلزال قبل حدوثه وأثناء حدوثه وبعد انتهائه والتقيد قدر الامكان بالارشادات التي تقدمها وسائل الدفاع المدني عن كيفية مواجهة الكوارث وخاصة الزلازل.

خاتمة :

مما سبق نرى أن الزلزال ظاهرة عنيفة لا يمكن منعها لكن يمكن تخفيف آثارها الضارة للانسان إنما يحتاج الأمر الى وعي السلطات المسؤولة لأهمية هذه الظاهرة وبث الوعي لدى المواطنين بكل ما يتعلق بها وتحضيرهم لكيفية مواجهتها وخاصة فيما يتعلق بتحضير المنشآت الاقتصادية الضخمة على مقاومة وتحمل الزلازل التي قد تضرب المنطقة كما يتطلب الأمر تفهم المواطنين لهذه الظاهرة والتعامل معها بحذر وجدية رغما عن غيابها أو عدم حدوثها لفترة من الزمن. والأهم هو معرفة كيفية التصرف أثناء وبعد حدوث الزلزال مما سيساعد على تخفيف آثاره اللاحقة التي قد تفوق آثاره الأولية.

رمزية الجنس في رواية
جنوب الروح
لمحمد الأشعري (*)

محمد أسليم *

تشكل رواية «جنوب الروح» فضاء خصبا لتمفصل موضوعات تحلينفسية وأخرى اثنولوجية بكيفية تتيح القول مع فرانسوا لابلانتين : «إن ما يقوم به الكاتب (الروائي فعلا) هو تحليل ظواهر بهدف أن يستخلص منها قوانين عامة مفسرة للسلوكيات البشرية، والتأكيد دون مجازفة بأننا أمام تحليل نفسي وإثنولوجيا عفويين. ذلك أن ما يعسر معاينته في الواقع وما لا يتوصل إليه إلا بمجهود فكري شاق تمنحه الحكاية بمنتهى التلقائية.

١ - في البدء كانت الكلمة:

يحتل الموت في «جنوب الروح» مكانة مركزية بحيث لا يطال عددا من الشخوص فحسب، بل ويمتد أيضا الى المكان نفسه، ولهذا الموت علاقة سلبية بالرغبة،ذلك أن رغبة الفرسيوي الأكبر في عودة السلالة الى دوار «بوضيرب» ورغبة بعض شخصيات الرواية مثل محمد الفرسيوي وسلام في العودة الى المكان نفسه، كلتاهما لم تتحقق، أي خلل كان يتضمنه «نسق بومندرة» بحيث آل الى الانقراض؟ لماذا لم تتحقق تلك الرغبة؟ أيكون مصير «بومندرة» متضمنا في«الأمر» الذي تلقاه الفرسيوي من أخيه الأكبر بحيث لم تكن الوقائع اللاحقة سوى إخراج (mise en scéne) لهذا القانون أم أن كلمة الأخ الأكبر نفسها تتضمن خللا بحيث تعذر كل ايصال؟ ما دلالة الموت المعمم في الرواية؟

للوهلة الأولى، يبدو هذا التلاشي انعكاسا لمشكلة الخصوبة، يحفز على هذا التفسير هيمنة تيمة الجنس بحيث يمكن اعتبارها أحد الخيوط الرفيعة الناظمة للحكي، الجنس باعتباره سلوكا متعيا، لكن أيضا - بل وربما أساسا - سلوكا بيولوجيا يؤدي وظيفة استمرار النوع من خلال التكاثر والتوالد، لكن فيما وراء هذا التأويل، يمكن افتراض أن «مشكلة» بومندرة هي مسألة ايصال ثقافي بالأساس، إننا نصوغ هذه الفرضية انطلاقا من تأكيد نيكول لورو تقول فيه «استنساخ المثيل يمنع كل ولوج للآخر»[1]، ونرمي من ورائها الى اختبار نموذجي الايصال كما صاغهما فرويد.

٢ - الموت والخصوبة :

يمكن القول أن نسق بومندرة أوشك على التوقف عن الاشتغال بسبب افتقاده لعنصر الخصوبة، صارت الأمور تسير على نحو إما يكون هناك إفراط جنسي أو قحط جنسي[2]:

أ - الانقراض باعتباره مشكلة خصوبة : ويأخذ شكله الأسمى في ربط الجنس في مستهل الرواية، بفصل الربيع الذي بات معروفا أن العديد من الشعوب القديمة كانت تقيم فيه طقوسا جنسية متهتكة لاثارة خصوبة الطبيعة[3]. فالفصل الأول يورد وصفا لأشغال زراعية تهيمن عليها النكهة الجنسية بما يوحي أننا على أبواب ولادة أو ولادات كبرى:

«(...) وقال (الفرسيوي) في نفسه : هذا هو عبير الربيع، فصل اللقاح والاضطراب والشهوة، وابتسم وهو يفكر في الشبان الذين ستلفحهم الشمس بعد قليل وهم ينقلون أحزمة العشب الفواحة أو ينكفئون على الأرض الرطبة (...) كأنهم يقومون بكشف نعومة جسدها (...) ولن يستطيع الشبان أن يستسلموا لالتذاذاتهم الدفينة وهم يحزون العشب فتنبعث من حركة المنجل رائحة فرجية لاسعة...» (ص ٨).

غير أن الفرسيوي يموت في هذا الفصل بالضبط. أكثر من ذلك، عندما تتلمس هموشة أسفل سرته تجده أنزل أثناء احتضاره (ص ١١) وهموشة نفسها التي يمكن اعتبارها تجسيدا لاستيهام المرأة فائقة القوة الجنسية، لكونها «كانت لا تشبع من النكاح» (ص ٧٦)، هذا الاستيهام الذي مضى البعض، في دراسته لسياقات ثقافية مماثلة، الى حد التعبير عنه بـ «استيهام المرأة ذات الفرج المسنن [الذي له أسنان]»[4]، هموشة هي الأخرى تموت في الفصل نفسه، في شهل ابريل (ص ١٤٣، ١٤٩). وحادة تشتعل رغبة بالجنس، لكن هذا الاشتعال يتم زمن احتضارها:

«... ثم لأمر ما صارت تتذكر كل حركات جسدها القديم بما في ذلك تلك الحركات العنيفة التي كانت تزلزل حوضها عندما يدخل علال بين فخذيها، فتندفع نحوه بهز متوتر تتألم له حتى نخاع اللذة، فكان هذا الاستذكار اللطيف يبعث نسمة ساخنة على أسفلها فتمد يدها هناك وتضغط ضغطا خفيفا مترددا...» (ص ١٣٦ - ١٣٧).

للاشارة، فإننا نقف في هذا المقطع على أحد أمثلة ما صدرنا به هذه الدراسة ،ونعني به عفوية تقديم الحكاية لما يتوصل إليه في حقول معرفية أخرى، فقد أثبت بعض المحللين النفسانيين أن المرأة تظهر، لحظة احتضارها، اهتمامات كبيرة بالجنس:

«سبق لماك كليلاند أن درس هذه الاستشباحات الايروتيكية التي تنتاب بعض النساء لحظات الاحتضار وأطلق عليه اسم «عقدة أرلوكان»، فبين أنهن كن، وهن على وشك مفارقة الحياة، مع علمهن التام بأنهن سيمتن، يبدين انشغالات جنسية أكثر من جماعة أخرى من النساء يتلقين العلاج بالمستشفى لكن بسبب مرض غير قاتل»[5].

- فرط الخصوبة : تصيب الخصوبة خللا ببومندرة عندما تتوافر لكنها تصاب بشلل إما لكون أحد الزوجين يكون عاقرا، أو لكونه لا يضاهي الطرف الآخر في القوة الجنسية، وهكذا، فهموشة «لا تشبع من النكاح، وبإمكانها أن تلد «من شدة نكاحها مدينة كاملة» و«لكنها لا تلد» (ص ٦٦)، وسلام ابن عم محمد الفرسيوي لم ينل السن من فحولته شيئا لكن زوجته لم تعد تشبعه لأن قوتها ربما خمدت:

«... أسر إليه سلام قبل خمس سنوات برغبة العودة للريف والتزوج هناك بامرأة صغيرة تقدر على المباشرة، لأن عمتك كنزة أوليدي لم يعد هناك أي فرق بينها وبين البقراج، لا لحم ولا حس كأنك تضربه في الرماد، ها هي هاي أعمى سلام، ومازال فيك القابلية؟! فيجيب سلام ضاحكا: القابلية؟ في القابلية والجاهلية والله أوليدي لا أضع رأسي على الوسادة حتى يصبح معي شيء كأنه محمي» (ص ٣٥-٣٦).

- **فاقة الخصوبة** : وتأخذ عدة أشكال : إما يكون الأشخاص مصابين بالعقم (زوجة الفقيه السي محند أو بناصر، وهموشة) أو بالعجز الجنسي أو خمود الطاقة الجنسية (الفرسيوي قبل تجربته الربانية والعكيوي الذي «ينعظ في كل وقت إلا عندما يكون بين ساقي امرأة (ص ٨٤) وزوجة سلام الفرسيوي)، أو العنوسة (يامنة، ونورية) أو لكونهن يضعن رامزات بذلك الى الخصوبة، لكن ما إن يفعلن ذلك حتى يفارقن الحياة (فضيلة أم محمد الفرسيوي، نجمة أم نورية، والمجذوبة أم الفرسيوي الحفيد)، أو لكون هذه الشخصيات ترفض أن تخلف عقبا (الفقيه محمد أو بناصر (ص ١٢٠)، ومحمد الفرسيوي نفسه (ص ٩٣).

★ كاتب من المغرب.

٣ – رمزية اختفاء الفرسيوي:

بالنظر إلى هذا الوضع يكتسي اختفاء الفرسيوي الملغز بعدا رمزيا فقد اختفى خمسة أعوام ليس بوسع أي أحد معرفة أين قضاها لأنه تكتم عليها تكتما تاما، ناقلا حقيقتها الى عالم الموت نفسه، تاركا الجماعة متخبطة في تفسيرها الى أن وجدنا أنفسنا أمام أربعة تأويلات:

أ – **رواية الفرسيوي نفسه** : ينفي فيها نفيا تاما أن يكون تغيب هذه المدة زاعما أنه لم يختف إلا نصف ساعة (ص٢٤)، ولما أرادت هموشة معرفة ما جرى خلال كل هذه الحقبة: «قطع دابر أسئلتها بتهديد صارم إن هي خاضت معه مرة أخرى في هذا الموضوع» (ص ٥٠)، بمعنى أنه استغل سلطته الأبوية ووضعه الاعتباري المتفوق على المرأة في منع كل بحث عن حقيقة ما جرى.

ب – **رواية يامنة** : وهي الرواية التي اتبعتها الجماعة. تفسر الاختفاء باعتباره «تجربة ربانية»: «روت يامنة أنها تبعت الفرسيوي منادية عليه بأعلى صوتها، فإذا البغلة تطير فجأة مثل نسر هائل وتختفي بالفرسيوي في عنان السماء. فسرت يامنة بعد ذلك ما رأته بكون الفرسيوي قد وقع على جنية فأغوته، وتبعها الناس في هذا التأويل» (ص٥٠).

ج – **رواية العجوز حادة** : نقلتها عن حدو، وتذهب الى أن الفرسيوي قد عاد الى المكان – الأم، بوضيرب، وتزوج فيه بامرأة أخرى: «متى اختفى الفرسيوي مع الجنية؟ الجنية؟ الجنية هي بني آدم، تزوج في الريف والسلام(...) كيف يلد الرجل من جنية واش حمقتي؟» (ص ١٣٨)، «الرواية الأولى عن اختفاء الفرسيوي التي تقول إنه كان مجرد اقامة في الريف مع امرأة أخرى خلف منها ثلاث بنات، حدو هو الذي أتى بالحكاية من الريف فتلقفتها أمه وصارت لا تفتر عن روايتها (ص ١٣٩).

د – **رواية محمد الفرسيوي** : هي تركيب عن روايتي يامنة وحادة. قصها الفرسيوي الابن في حلقة بمكناس بكيفية تشبه الى حد ما نوع القصص الذي يطلق عليه في التحليل النفسي اسم «الرواية العائلية»، بموجب رواية الابن هذه، قد يكون الفرسيوي طيلة اختفائه، مر من تجربة زواج بجنية لم تمنحه فحولة جنسية مضاعفة فحسب، بل منحته أيضا قدرة مجامعة ما شاء من النساء عن طريق الاستحضار. كما نقلته الى بوضيرب، لكنها سرعان ما أعادته الى بومندرة، واحتجبت عنه نهائيا لكونه طلب منها أن يتحول الى امرأة ويضاجع نفسه:

«صار الفرسيوي منذ ظهور سوالف مرة أخرى مثل حصان جامح لا يقدر عليه إنس ولا جان. وصارت الجنية تأخذ له المرأة التي يشتهيها فينام معها ليلة كاملة وهو يقلب عليها في أنواع النكاح حتى يأذن الله بالصبح. فلم يترك امرأة في الريف و لا بومندرة. لم يترك امرأة يعرفها، ولا امرأة في الطريق فاستهوته إلا احضرتها سوالف على صورتها وطبعها وكلامها وحركاتها وسكناتها.

ووسوس الشيطان للفرسيوي فصار يطلب من سوالف العجب العجاب، وهي تقول له أنا بالله والشرع معك، ستسقط ذات يوم في المحظور، ولكن الفرسيوي كان لا يقف عند حد، فاستحضر نساء عائلته، وأخوات هموشة ونساء معارفه ونساء أولاد أخيه، وخالة له ماتت في الريف قبل الهجرة، ثم صار يشتهي غلمانا في السوق فيستحضرهم بسوالف، ويفعل معهم العجب العجاب، حتى كان ذات يوم يا حضار يا كرام، فطلب من سوالف أن تأخذ هيأته هو نفسه ولكن بجسد أنثى...» (ص ٧٧-٧٨).

نميل الى قبول الروايتين الثانية والأخيرة لأن ما يعبر عنه بـ «التجربة الربانية»، يغدو في الواقع بمثابة «رحلة مسارية» أو «طقس مساري» (Rite initiatique) شبيه بطقوس التحقيق التي يمر منها الملك أو الشامان المبتدئين في بعض المجتمعات، والتي بعد أن يجتاز فيها المتعلم امتحانات عديدة تتوج بحصول تغيير في نظامه الحواسي وولوجه لابعاد أخرى من الواقع [٦]. وموضوع التحليق السماوي الذي قام به الفرسيوي هو البحث، في العالم اللامرئي، عالم الجن والالهة عن القوة الجنسية الخارقة التي صار غيابها يهدد بقاء الجماعة، هو بحث عن الخصوبة المفقودة الأمر الذي تأتى له بحيث لم يستعد فحولته السابقة فحسب («ومررت (الجنية) يدها على ذكره فصار مثل ذراع» (ص ٧٧)) بل ونقل أيضا بالعدوى، على غرار ما يتم في السحر المعدي، هذه الطاقة المتجددة الى كل مخلوقات دوار بومندرة من بني الانسان والحيوان على السواء:

«لم يبق في الدوار رجل لم يباشر زوجته في ذلك الفجر، بل لم يبق حمار ولا بغل لم يضرب خلقه في أحشاء أقرب حيوان اليه، حتى أن ثور ولد السي حمو ظل اليوم كله ينكح الاتان المربوطة حتى قلنا هذا يوم القيامة» (ص٢٥).

ومع ذلك آل مصير بومندرة والعديد من شخوصه الى الموت، الأمر الذي يضمر أن سبب هذا الموت، ربما يقع فيما وراء مشكلة الخصوبة، في استحالة ايصال ثقافي ما، يقوم على التكرار، وبالنظر الى وجود استمرارية معينة عبر حضور السارد، حفيد سلالة الفرسيوي، يمكن اضافة فرضية أخرى مفادها أن التلاشي المعمم في الرواية لا يدل على الفناء بقدر ما يؤشر بانخراط ما في حياة جديدة.

٤ – جنوب الروح ونموذجا الايصال الثقافي:

لدى تناول مسألة الايصال الثقافي ضمن إطار مرجعي انثروبولوجي، يكتسي قانون منع غشيان المحارم أهمية قصوى، فهذا القانون بمحتواه المزدوج متمثلا في اختلاف الجنسين واختلاف الأجيال، هو الذي يمنح للفرد هويته من خلال التقييد المزدوج الذي يطاله: كونه محددا باختلاف الأجيال ومحددا باختلاف الجنسين وبالنظر الى كيفية تعامل الثقافات مع مسألة الايصال، والى آراء فرويد نفسه في الموضوع، يمكن التمييز بين نموذجين للايصال: سياقات تسهله، تشجع على التجديد والحياة فيجد فيها الأنثوي مكانته، والابن كلمته بالقياس الى الاب، وسياقات تعرقله فيسودها التحجر والتكرار، ويقصى منها الأنثوي، فيما لا يتجاوز الوضع الاعتباري للابن مجرد نسخة للاب أو عائد للجد.[٧]

ضمن هذا المنظور، يمكن اعتبار الخيط الناظم للحكي في جنوب الروح هو كلمة الأخ الأكبر للفرسيوي التالية:

«إذا وصلت فاس فاسأل عن الطريق الى زرهون، فإذا وصلت الزاوية فاسأل عن أهل الريف، ستجد هناك شتاتا من بني توزين وبني وورياغل وقلعية وغيرهم. وقال: إذا كبر الأولاد فارجعهم الى الريف، «أمراسن أبريذ نبابا تسن» (عرفهم طريق أبيهم حيا أو ميتا» (الرواية، ص٤١).

فهي كلمة موجهة من أخ أكبر الى أخ أصغر، في سياق ثقافي تقليدي يمنح للكبار سلطة على الصغار، مما يتيح امكانية اعتبارها بمثابة قانون للأب. والقوم الذين يؤمر بالاتجاه نحوهم قوم من الريف، مما يضمر أمنية ببقاء السلالة داخل عالمها الرمزي الأصلي نفسه، فضلا عن أن الاقامة في مكان الوجهة مهما طالت، فالمآل يجب أن يكون الى الأصل، والعبارات المستعملة هنا شديدة الدلالة: (التعريف – الطريق – الأب – الحياة – الموت)، بمعنى أن «قانون الأب» يراد له أن يكون من القوة والالزامية بحيث يتعالى عن الحياة والموت. غير أن تطور وقائع الرواية سارت وفق اتجاهين متعارضين: الأول الامتثال الحرفي لهذا القانون، والثاني انتهاكه للاندراج في قانون آخر. وللتدليل على هذه الفرضية سنكتفي بتتبع بعض السلوكات الجنسية لعينة من الشخصيات.

أ – الايصال على نموذج التكرار:

يتجسد في تصرف مجموعة من الشخصيات منها: محند العكيوي، والفرسيوي الأب، ثم ابنه محمد الفرسيوي فالأول خانته الفحولة ليلة الزفاف، بمعنى أنه لم يظهر رجولة، فصار أضحوكة بين أنداده («وماذا نقضي بالبارود، والرجلة وبالك حيد إذا كنا لا نستطيع أن نثقب امرأة؟» (ص ٨٦). غير أنه سرعان ما حصل في المقابل على تعويض رمزي يتمثل فيما صار يحظى به من احترام لدى الجماعة نفسها تقديرا لما أبداه من شجاعة في محاربة الاستعمار.

والفرسيوي امتثل لقانون الأب فنزل الى ضاحية زرهون وأسس قرية «بومندرة»، لكن الوضع الاعتباري لهذا المكان هو وضع مستنسخ للمكان الأصل (بوضيرب)، بمعنى

أنه مجرد محاكاة مؤقتة ينبغي أن تنتهي بالرجوع الى الأصل ، وهو ما تم في رحلته المسارية التي عاد فيها الى الـريف . واذا اعتبرنا الجن تعبيرا عن رغبات مكبوتـة (٨)، أمكن النظر الى حكاية زواج الفـرسيوي بسوالف ،وما ترتـب عنها من مضاجعته لنسـاء أقارب ورغبة في التحول الى امرأة بـوصفها تمثيلا رمزيا لـرغبة انتهاك قاعدتي غشيـان المحارم واختلاف الجنسين. وهو سلوك يندرج ضمـن بعض آليات اشتغال النسق التقليدي الـذي كان يمجد العلاقة بين الأبناء والأبوين من الجنس المخالـف (علاقة الابن بالأم، وعلاقة الأب بالبنت). وبذلك تكون شخصية الفرسيوي الجد خير من يمثل النموذج الايصالي الحالي.

في حين تلعب شخصية محمد الفرسيوي دورا مؤشرا على التحول من خلال التعارض الوجداني الذي طبع بعض سلوكاته: فهو حاول التماهي مع الأب عبر إيصال حكايات لابنه، وترك مساحة بيضـاء في إحدى متوالياتها، ونقل الأصل مرموزا اليـه بالدفتر الصغير الذي أعطاه للسارد، والاختفاء الملغز في نهاية الرواية على غرار اختفاء ابيه خمس سنوات . لكنه في المقابـل ، سهل عملية ارساء قـانون غشيان المحارم مـن خلال تصرفه لما علم أن ابنـه كان يضاجع نفس النساء اللواتي كان يجامعهن هو. يقول الابن (الفرسيوي الحفيد):

«وساعدني المناخ الليلي لوالدي على الدخول الى عالم المرأة بلا صخب. وبدون عواطف مربكة، يخرج والدي فجرا، فتندس إحدى مومساته جنبي، وتأخذني برفق ، فأنقاد لها آمنا غير مستعجل، حتى نفيء معا الى سكينة حالمة، وكان اكتشاف والدي لهذا الفردوس السري هو ما جعله يعود الى بومندرة فعل ذلك بانفعال شديد..» (ص ١٢٣-١٢٤).

وهذا الموقف هو الـذي يضيء مجموعة من السلوكيات التي كانـت صدرت عن محمد الفرسيـوي ضدا على ضابـط جماعة انتمائه ، كزواجـه من امرأة مـن الأباعد (المجـذوبة المكناسية) ، ورفضه مهنـة فقيه أو الالتحاق بالقرويين لنيل العالميـة ،وادخال ابنه الى مدار الدراسة العصرية ، فضـلا عن معاقرته الخمر وهذا الابن في مكـان واحد: «يصلني صوت الفرسيـوي في الكونتـوار رافعا عقيرته بـالانشاد يخلط البردة والعـاصمية وابـن عاشر ومجموع المتون التي حفظها (...) تتعالى قهقهات أصحابه قصاصين وشعراء يتلهون بفقيه يضرب الطاسة ، ويحفظ المتون ....» (ص ١٢٢).

ب - الايصال على نموذج الانخراط في دورة الحياة و التجديد:

غير أن دور التحول هـذا يتأصل في سلوك ثـلاث شخصيات أساسية: هـن هموشة ويامنة، وحادة ليتبلور أخيرا في شخصية السارد (الفرسيوي الحفيد) . فقد كانت الأولى على علم تام بحقيقـة الاقامة المزعومة لمحمد الفـرسيوي في الريف ، أي على علم بـأنه فيما كان يدعي أنه يسكـن في بوضيرب لم يكن في الواقع سوى حلايقي يـزاول مهنا وضيعة في مدن مكناس والربـاط والبيضاء. بل لقد تواطـأت معه الى حد إمداده بكل المعلـومات الضرورية لنجاحه في التمويه على الجماعة طيلة عشرين سنـة «في ظل مؤامرة محكمة التدبير لا يعرفها سواهما، بدون ثرثرة زائدة ولا محاولة للفهم» (ص ١٤٩).

أما يامنة ، فأشرت على التحول من خـلال استغلال بعض آليات اشتغال النسق التقليدي نفسه للتصرف بطرق لا تنسجم وضابط الجماعة. ذلك أن سلوكها يندرج في نظامين: أحدهما متخيل ، تشاطرها فيه الجماعـة بمقتضاه قد يكون أحد الفقهاء صنع لها ثقافـا ،الأمر الذي أتاح لها البقـاء في عنوسة مـزمنة والتحول الى امرأة في خـدمة الجماعة ، والآخر واقعي يتيـح فهم عنوستها باعتباره تمردا على الـوضع الاعتباري للمرأة الذي يجعل منها مجرد أداة للنكاح والانجاب:

«قررت بينها وبين نفسها ألا تتزوج أبدا إلا اذا كان العريس شابا ناعما من فاس . وعبثا كانت النساء تلوحن لها بضعف رجال المدن كانت ترد غاضبة بأنها لا تريد مثلهن حمارا يملأ احشـاءها بشيئه الضخم» (ص ٦٦) «تقصـدها النساء للبوح بـأسرارهن الزوجيـة فكان ذلك يمكنها مـن إثارة الموضوع مع الـرجال رأسا لرأس ، فتطلـب من أحدهـم مثلا أن يمارس الجنس مع زوجتـه في وضع معين تكون زوجته قـد تمنه على يامنـة، أو تطلب من أحـدهم تطويل مـدة المباشرة، (...) اكتسبت مـن كثرة الخوض في الموضوع خبرة كبيرة مكنتها من ابتكـار سبل غريبة لتقوية الشهـوة، وتصحيح الذكر ، وتهييج فرج المرأة، وابطاء الانزال، وتسريع وصول المرأة (...) ولا شك أن عالم الحب في الدوار قد عرف على يدها، هي التي لم تذق لـه طعما أبدا، تقدم خارق جعل يامنة نفسها تقول ذات يوم لعروس جديدة بكت بين يديها كثيرا مشتكية من عنف عريسها وضخامة ذكره: سأجعله لك مثل حمامة بذكر حمار!» (ص ٦٦ ٦٧).

في حين يندرج سلوك حـادة في النمط الايصالي الحالي من خلال ربطهـا لعلاقة جنسية مـع الفرسيـوي الجد خارج مؤسسـة الزواج، والاشـادة بسلوك جنسي غير مألـوف من المرأة في المجتمع التقليـدي فضلا عن صيـاغتها لخطاب «عقـلاني حول شخصيتين تنتميان الى جيلين من سلالة الفرسيوي:

«العام الذي هجم فيـه التيفوس الى الدوار تزوجت فيه فـاطمة ،ولم تكن بكرا ولكنهـا كانـت مثل سبـع، عندمـا رأت زوجها يهم بـالقيام عنهـا فتحت سكينهـا «بونقشة» وأمسكت بذكره مهددة «مـا جا تسخذ الدم أش أويخ الدم! (اذا أردت الدم أجيئك به) هيء ،هـيء ، هيء ، هيء الله يعطيها الصحة، متى اختفـى الفرسيوي مع الجنية؟ الجنية الجنية هي بني آدم،تزوج في الـريف والسلام. ومحمد الفرسيوي ألم يتزوج جنية هو الآخر؟ كيف يلد الرجل من جنية واش حمقتي؟ ومن خطف عقله إذا لم تكن الجنية، خطفة السحر والجري وراء الكنوز والنساء..» (ص ١٣٨).

ومع الفرسيوي الحفيد نقف على خطاب «عقلاني» ليس عن قصة أبيه فحسب ، بل وكذلك عـن حكاية النزوح بكاملها بخصوص الأولى يقـول: «لم تكن المجذوبة، سوى بنت يتيمـة خف عقلها في دار الباشـا حمو، من كثرة ماعـذبها الشغل ومكائد النساء ،والشبق المؤذي لصبيان الباشا. فهامـت على وجهها يسلمها بر الى بر ،وبحر الى بحر. والـرجل لم يكن سوى فقيـه دوخته الأحاجـي وهشاشة سلالـة أضنتها الهجرات والأحلام الموؤودة . فهام على وجهه باحثا عن سكينة» (ص ١١٦-١١٧). وبخصوص الثانية يقول : «وفجأة بدا لي الأمر في غـاية السخافة . فهذه القضية كلها بأحلامها ، ورحلتها وتهاويمها لا تساوي بصلـة فأحرى أن تساوي جلسة في مقهى باليما، بجرائدها ومتسوليها ونجومها البالية» (ص ١٦٢). ومعنى ذلك أن الايصال على النمط التكـراري صار مستحيل التحقـق. وهنا تـأخذ إحدى الجمـل الواردة في مستهل الرواية معناها الممتلئ: «لا يرجع شيء يذهب أبدا» (ص ٣٥).

خلاصة :

بقدر ما تتيح رواية «جنوب الروح» الـوقوف على نموذجي الايصال الثقافي : التكرار داخل الديمـومة والتجديد داخـل الحياة وفهم التلاشي المعمـم الذي عرفه فضـاء بومندرة باعتباره ولوجا لدورة حياتية أخرى ، تفتح الرواية نفسها امكانيات للتساؤل : اذا كان حظ النساء من التأشير على التحول والتغيير أكبر من حظ الرجال، في الرواية على الأقل فهل معنى ذلك أنهن محركات هذا التجديد؟ واذا كان الأمـر كذلك ، فكيف ننظر الى وضعهن الاعتباري في المجتمع التقليدي كما ترسمه الأدبيات الشائعة في هذا الباب؟

الهوامش:

* محمد الأشعري ، جنوب الروح البيضاء منشورات الرابطة، ١٩٩٦ (١٧٤ص.)

١ - عن : Gilbert Grandguillaume , "La realtion pere-fils dans L'Amour, La Fantasia d'Assia Djebbar et Bandarshah de Tayeb Saleh", in Littératures Maghrébines, vol. 10. tome 1, pp 167-173, Paris. L'Harmatan, 1990.

٢ - التصنيفات التـي نسوقها هنـا تبقى مغـرقة في الامبريقية، ذلـك أن تعميق تحليل هـذا الجانب، ضمـن إطار مرجعي ملائم ، يمكن أن يفضي الى خلاصات أعمق.

٣ - حـول هذا الموضـوع يمكن العـودة على سبيل المثـال، الى فراس ســواح، «الايقاع الجنسي في أسطـورة الشرق القديم»، ضمن مجلة المعرفة (السورية) العدد ١٨٨، تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٧٧، ص ١٧-٣٥.

٤ - N. Plantade, La guerre des femmes, magie et amour en Algérie. Paris. La Boite à Documents, 1988, p. 57.

٥ - R. Menahem, La mort apprivoisée, Paris, Editions Universitaires, 1973, p. 89.

٦ - M. Eliade, Le chamanisme et les techniques archaiques de l'extasem Paris, Payot. 1983, pp 160.-165.

٧ - جلبير غرانغيوم ، مرجع سابق.

٨ - Freud. Essats de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1933, p. 212.

ذكريات مع مسرح برشت

بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور ١٠٠ عام على مولده

رياض عصمت *

لا يختلف اثنان سواء كان أحدهما مغرما والآخر ناقما على برشت، في مقدار تأثيره على مسرح القرن العشرين. ولد برتولد برشت في ١٠ شباط/فبراير ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ. وتأثر في بداية حياته الأدبية بالتعبيرية، فألف مسرحية «بعل» الشعرية، ومسرحية «طبول في الليل» قبل أن يطور مذهبا فنيا جديدا على عصره. وعقب النجاح الهائل لمسرحيته المقتبسة عن جون غاي «أوبرا القروش الثلاثة»، بدأت علاقته واهية مع السينما، إذ سمح بتصوير تلك المسرحية، ثم اعترض قضائيا على عرضها على الشاشة . أما في عام ١٩٣١ فصور له أول سيناريو تحت عنوان «كوله فامبه - من يملك العالم»، وهو فيلم بروليتاري يعالج مشاكل العمال من بطالة وقوانين جائرة.. الخ. يعتبر برشت رائدا للمسرح السياسي تارة، والملحمي تارة أخرى، لكنه - في حقيقة الأمر - تأثر بتجارب رائدة لكل من المخرجين الكبيرين أروين بسكاتور وماكس راينهاردت، مما جعل الآراء تختلف كثيرا وتتناقض حول برشت وأعماله. أسهم في هذا هجرته من ألمانيا بسبب مناوأته لهتلر والنازية، وأقام لفترات قصيرة في عدد من البلدان الأوروبية، كسويسرا والسويد والدانمارك وفنلندة، ولكن المقام استقر به عدة سنوات في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤١ حتى اضطرته الحملة المكارثية ومثوله أمام لجنة النشاطات المعادية لأمريكا الى العودة الى بلاده والاستقرار في برلين (الشرقية) مديرا لمسرح قديم يدعى «البرلينر أنسامبل». ظلت أعمال برشت مثار جدل كبير، ولم تعرض في ألمانيا الغربية والنمسا وسويسرا لمدة طويلة بعد وفاته. وتجربة برشت الأمريكية - بالرغم من احباطاتها - أحد مواضع الجدل الرئيسية، إذ لماذا اختار برشت أن يهاجر الى لوس انجلوس ، ثم الى نيويورك ، ولم يختر أن يهاجر - وهو الشيوعي الملتزم - الى الاتحاد السوفييتي؟ ثم لماذا حاول أن يعمل في هوليوود وفي طموحه كسب المال، بينما كان ينتظر منه التضحية والتقشف من أجل الدفاع عن تجريبه المسرحي؟ وكثيرا ما حفلت آراء برشت بالغرابة، وامتزجت بسخرية جارحة من المسرح في الأزمان الماضية والحاضرة في أيامه. كما كثيرا ما أشيع عن برشت أنه لم يكتب مسرحياته الكبرى بنفسه، بل اعتمد تارة على اقتباسات من شكسبير ومارلو وجون غاي، وتارة أخرى على عشيقات يجدن مهنة «الدراماتورجي» كن يكتبنها له. وإذا كان هذا الرأي يتضمن إجحافا بشأن موهبة برشت ، فإنه لا يفيد الانكار أنه كاتب يصدق عليه قول ت.س اليوت: «الكتاب متوسطو الموهبة يستعيرون، أما الكتاب العظماء فيسرقون».

من جهة أخرى لا شك أن حياة برتولد برشت السرية، وعلاقاته الجنسية المتعددة، تضمنت نساء متمرسات في الأدب منهن روث بيرلا ومارغريت ستيفن واليزابيث هاوبتمان، يعتقد أنهن أسهمن بقسط وافر في اقتباس «أوبرا القروش الثلاثة» وبعض مسرحياته البارزة في حقبة إقامته بأمريكا . وصدرت كتب في هذا الاتجاه، منها كتاب جديد لجون فوجي، وآخر قديم لرونالد غراي، وكذلك مسرحية للبريطاني كريستوفر هامبتون عنوانها «برشت في هوليوود» سبق أن قدمتها «الفرقة القومية الملكية البريطانية على مسرح «أوليفييه» عام ١٩٨٣.

كانت بداية تعرفي كمؤلف وناقد مسرحي شاب على مسرح برشت منذ منتصف الستينات، حين كنت ما أزال طالبا يدرس في «جامعة دمشق» الأدب الانجليزي ويهتم بأحدث صرعات المسرح، خصوصا تلك السياسية الملتزمة ذات البريق الآسر لأمثالنا من الشباب. إذن، بدأ اهتمامي ومتابعتي لبرشت بشكل نظري بحت، من خلال الترجمات والكتب والمقالات ، وذلك ضمن شغف أوسع بالمسرح عامة، من كلاسيكياته الى واقعياته، حتى لا معقوله وملحميته المعاصرة. لم يكن متوفرا بين أيدينا آنذاك سوى مسرحيتين لبرشت بالعربية ترجمهما عبدالرحمن بدوي هما «الانسان الطيب من سشوان» و«الأم كوراج»، (وقد تناهى إلي بعدئذ كثير من النقد حول سوء الترجمة). ولكن مجلة «المسرح» التي كان يرأس تحريرها آنذاك الدكتور رشاد رشدي، نشرت عديدا من المقالات عن مسرح برشت. ولكن ، للأسف الشديد، عاش معظم المؤلفين العرب بسبب تأثرهم النظري

* كاتب من سوريا

عن بعد عبر ناقلي ومترجمي برشت نوعا من الضياع، إذ فهموه بشكل محدود كداعية سياسي ملتزم ومباشر، ولم يتفهموا رؤيته المسرحية المجددة والمتعة، وهي رؤية فنان وشاعر منشق على التقاليد الغربية الراسخة، يهدم من أجل إعادة البناء. باختصار، لم يكن متاحا لنا كمسرحيين من الوطن العربي سبل التعرف الحقيقي اللصيق على فن برشت، سوى عبر المرجعيات الأكاديمية التي كثيرا ما أساءت تأويل آرائه. وبرتولد برشت نفسه ـ مثل كثير من المبدعين ـ اكتشف عبر تجربة الخطأ والصواب أن النظرية أحيانا شيء، وتطبيقها شيء آخر. وأسهم في ذلك الضياع الذي تعرضنا له كمسرحيين من العالم الثالث تلك المراجع الأجنبية باللغة الانجليزية، خاصة وبعضها كان مشيدا ببرشت فيما كان الآخر مفندا له. وغدت صورة الرجل وأعماله مضطربة ومهزوزة: أتراه داعية للشيوعية بجفاف وصرامة، أم تراه فنانا مسرحيا لم يخل من تجريب وفوضوية؟ وبدأت اكتشف منذ تلك الأيام أن إعجاب الأوروبيين ببرشت خاصة لم يكن بسبب «واقعيته الاشتراكية» بل بسبب تحطيمه للسائد في الأعراف الأوروبية للفن شكلا وموضوعا. اختار برشت أن ينزل الى قاع المجتمع، وأن يناصر العدالة الاجتماعية وأن يسخر من الأغنياء. كان بعض خير من كتب عنه بالانجليزية آنذاك كل من البريطاني مارتن ايسلن، والأمريكيين اريك بنتلي وجون ويليت. وذات مرة، شاهدت عبر التليفزيون البريطاني مقابلة أجراها الناقد الشهير كينيث تينان مع النجم العالمي ريتشارد بيرتون ـ وكلاهما رحل عن عالمنا ـ فانتقد بيرتون فظاظة برشت وأعرب عن نفوره منه، بينما أشاد تينان به وبفنه في معارضة صريحة للنجم الكبير.

وأخذت عروض مسرحيات برتولد برشت تتوالى على المسارح العربية، وبعضها كان عبارة عن اقتباسات وليس تعريبا أمينا تماما للأصل، مما جعلها أفضل نجاحا في التواصل مع الجمهور، خاصة في سوريا والعراق ومصر ولبنان. قدم «المسرح القومي» في أعقاب حرب ١٩٦٧ من اخراج د. رفيق الصبان مسرحية «بنادق الأم أمينة» كاقتباس عن «بنادق الأم كارار»، وكان اختيارا موفقا وذكيا لمسرحية قد لا تمثل نظريات برشت حول التغريب بقدر ما تلبي حاجة وطنية عاطفية وتحريضية حارة وراهنة. كذلك أعد وأخرج الفنان اللبناني المغرم ببرشت جلال خوري «شفايك في الحرب العالمية الثانية»، فجعلها «جحا في الخطوط الأمامية»، محرزا بها نجاحا مشهودا ناجما عن كونه واكب الشكل مع المضمون، واستخدم أقنعة عملاقة ذات أثر مشهدي مبهر، ربما لأول مرة على الصعيد العربي. أما في مصر، القطر العربي العريق في مواكبته لأحدث تطورات المسرح العالمي، فقدمت «دائرة الطباشير القوقازية»، من إخراج المخضرم سعد أردش مع خبير ألماني ضيف، وذلك في محاولة لمحاكاة أمينة لنمط برشت المسرحي كما يقدم في ألمانيا. ولعب بطولة العرض فنانون متميزون، مثل سميحة أيوب وشفيق نور الدين وصلاح قابيل وغيرهم. أما في العراق فظهر اقتباس بارع لمسرحية برشت «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، تحت عنوان «البيك والسائق»، أخرجه الفنان القدير الراحل ابراهيم جلال، وتقاسم بطولته فنانان كبيران هما يوسف العاني وقاسم محمد في مواجهة رائعة بين أسلوبين من الأداء. وفي سوريا أيضا، قدم المخرج يوسف حرب «الكوراسيون والهوراسيون»، ولكن العرض لم يكلل بالنجاح.

والواقع يقول: تزايد تأثير برشت بحيث انتقل من مجرد انتاج مسرحياته باقتباسات معربة بيئيا الى تأثر عدد من الكتاب العرب البارزين به، ومحاولة مجاراته أو تقليده على نحو أو آخر، خاصة في الفترة ما بين حربي ١٩٦٧و ١٩٧٣. ويبدو أن برشت بدا بأسلوبه المسرحي وكأنه «الخلاص» من أزمة المسرح الكلاسيكي المخيبة للآمال مثلما كانت محبطة الوقائع التي بددت وعود الساسة وخطبهم الهادرة. واتخذ شعارات «المباشرة» و«التعليمية» و«التسييس» بريقا خاصة في أعين شبان المسرح آنذاك، وأخذوا يتبنونها ويدافعون عنها. ولا أكاد استثني مؤلفا مسرحيا عربيا في أواخر الستينات ومطلع السبعينات لم يقع تحت تأثير برشت بصورة من الصور. أذكر منهم في مصر، على سبيل المثال وليس الحصر: ألفريد فرج، محمود دياب، صلاح عبدالصبور، ميخائيل رومان، نجيب سرور، سعد الدين وهبة، وحتى رشاد رشدي المشهور بعدائه للماركسية. أما في سوريا، فتأثر ببرشت كل من: سعدالله ونوس، ممدوح عدوان، فرحان بلبل، وكاتب هذه السطور. ولكن الزمن وحده كان كفيلا بغربلة ذلك التأثر، بحيث فرزت الجواهر من الشوائب، واتخذ التأليف على النسق البرشتي طابعا أكثر صحة أصيلة في بعض المسرحيات وفضح بعض الأدران الهجينة التي علقت بأخرى.

لم يتح لي، شخصيا أن أصحح كثيرا من مفاهيمي المشوشة حول برشت ومسرحه إلا عندما بدأت جولاتي المتعددة في الألمانيتين بزيارة لبرلين الشرقية دامت شهرا كاملا، تعرفت خلالها عن كثب ولأول مرة ليس على عروض «البرلينر أنسامبل» فحسب، على امتداد التأثير البرشتي الى بقية المسارح الألمانية، وحتى الى العروض العالمية التي شاركت عام ١٩٧٤ في «مهرجان برلين الدولي للمسرح». ولا شك أن مشاهداتي لعديد من العروض آنذاك، وحواراتي مع عديد من المسرحيين الألمان والأوربيين منذ ذلك الوقت، صححت كثيرا من وجهات نظري كمؤلف وناقد عربي ما لبث أن أصبح مخرجا أيضا. وكانت انطباعاتي عن أثر برشت متباينة حسب «متحفية» أو «تحرر» المقاربة، بعضها سلبي والآخر إيجابي.

كان يخيل إلي، آنذاك، أن كل المسرح الألماني الحديث «برشتي» وأن «البرشتية» عبارة عن قانون صارم من سماته المباشرة التعليمية، والتسييس الجاف، والخطابية الفجة. لكن تعرفي العملي على برشت عن كثب بدد كثيرا من أوهامي. رأيت في المسرح الألماني غنى وتنوعا، يتراوح بين متحمسين لبرشت مثل البروفيسور ارنست شوماخر، أو متحفظين تجاهه مثل راينر كيرندل. وشاهدت بأم عيني في «البرلينر أنسامبل» عددا من أشهر مسرحيات برشت بإخراجات بعضها يعود الى أيامه، وبعضها الآخر على سبيل الاحياء من قبل مخرجين يحاولون عصرنته. أذكر منها «أوبرا القروش الثلاثة» لانجل، و«الأم» في احياء لروث بركهاوز وهي زوجة أحد الموسيقيين الذي عملوا معه عن كثب، وخلفت في إدارة مسرحه زوجته الممثلة ذائعة الصيت هيلينا فايغل، ثم لاحظت تأثير برشت حتى على إخراج مسرحية لشكسبير مثل «ريتشارد الثالث» التي شاهدت إخراجا فذا لها على يد مانفريد فيكفورث، وأداء بارعا للممثل هلمر تاته، كما لاحظت تأثير برشت حتى على الأوبرا من خلال إخراج بركهاوز نفسها لأوبرا «حلاق

اشبيليا»، ثم تأثيره أيضا حتى على المسرح التجـريبي في «الفولكس بونه» الذي كان يديـره بنه بسون مقدما عديـدا من الأعمال القصيرة التجريبية للغاية مـع تلامذته ومـريديه الشباب. وكما شـاهدت في مسرح «البرلينر انسامبل» مسرحية لمؤلف تأثر ببرشت هو مثل هاينر مولر في «الأسمنت»، وشاهـدت مسرحية «يقظة الـربيع» لمؤلف تأثـر برشت بـه هو التعبيري الألماني الـرائد فرانـك فيـديكنـد، شاهـدت عـروضـا مسرحية جعلـت «البرشتية» تسري في حـركة المسرح الحديث بـرمتها، مثل إخـراج أستاذ التمثيل الراحل رودولـف بنكا لنص بابلو نيرودا «جواكـان موريبتا» مع طلبة معهد بـرلين المسرحي قبل أن ألتقي به مدرسـا زائرا في معهد دمشق المسرحي بعدها بنحو عشر سنوات.

بعدها بسنـوات أتيحت لي فرصة زيارة الألمانيتين عـدة مرات، كنت أتأكد في كـل منها من استمرارية جـوهر ما سعي إليه بـرشت، وانحسار قشـوره الآنية، في الغـرب كما الشرق على حد سـواء. ولم أجد الاختـلاف السياسي عائقا أمام الاحتفاء ببرشت حتى في الغرب. ففي هامبورج بألمانيا (الغربية) شاهـدت عرضا ممتازا لمسرحية «السيد بونتيـلا وتابعه ماتي» على مسرح كبير، لم يشوه فكر بـرشت، بل كثف عمله بصـورة جعلته أقل مللا، وأشد امتاعا. وفي لندن لا أنسى ذلك العرض المدهش من قبل «الفرقة القومية» لمسرحية «غاليليو» مـن اخراج المخرج الكبير جون ديكستر، الذي حافـظ على الرؤية الشكسبيرية شكـلا ومضمونا، وقاد النجـم المسرحي مايكـل غامبون لأداء رائع لـلدور الرئيسي. وبالمناسبـة، هناك عديـد من المخرجين البريطـانيين الذيـن تأثروا بنظـريات بـرشت، فـانعكست عبر أعمالهم، ومنهم: وليـام (بيل) غاسكيـل، بيتر جيل، وهـوارد ديفيز. ولا ننسى أن برشت أحد أشد من أسيء إليهـم بأدلجتهم أكثر من اللزوم، حتى أن الاهتمام ببرشت نقديا وتاريخيا في بريطانيا والولايات المتحدة من قبل نقـاد ومسرحيين متحمسين لـه قـوبـل بحملـة تشكيكيـة مـن الكتلـة الشيوعية حول كـون هؤلاء يحرفون برشت ويفصلون الشكـل عنده عن المضمون بقصد التخـريب والتشويه المتعمد، وهو أمـر غير صحيح طبعا. كان برشت شاعرا فوضويا، ومحبا لمتع الحياة الدنيا. نظريات برشت لم تصمد بـالتأكيد في عـاصمة المسرح المغرمـة بستانسلافسكـي الى درجة الهوس، ومنها آراء برشت حول «تغريب الممثل»، وحول مخاطبة العقل لا استثارة العاطفة، وعندما قامت هيلينا فايغل بأداء شخصية الأم «كوراج» في مسرحية برشت الشهيرة، فوجيء برشـت بأن الجمهور يتعاطف معها، رغم أنه قصد أن يدينها، فحاول إضـافة لمسات أدائية وإخراجية كجعلها تحصي النقود في لحظة يفترض فيها أن تكون حزينة لمصرع أحد أولادها في الحرب، لكن ذلك كـان من قبيل التحايل على التأثير الحقيقـي للعمل، وهو تأثير تباين بين الابداع والتنظير.

برشت بالنسبة لي مثله مثـل شكسبير وستانسلافسكي، رجل أبدع ما هو مغاير وطليعي في عصره، وعلينا هضم روحه وليس تفاصيل شغله، بمعنى تفكيك إبداعـه لاعادة بنـائه ضمن معطيـات وظروف وبيئـات وأزمان متبـاينة، بـل إنني أشبه بـرشت كثيرا ببرنارد شـو، الذي كـانت مقدماته النظـرية تحمل ما لا تتضمنه مسرحياتـه، والعكس صحيح، ولا شك أنه - رغم ذلك - بقي من شو كما من برشت جانب خالد. ولكن الأخير بلا شك، عـانى من تبدل جـوهري في الموضوعات والأفكـار بعد انحسار الشيوعيـة جعلت عددا لا يستهـان به من نصـوصه غير مناسـب اليوم. وحدهـا مسرحياته الخالـدة هي التي صمـدت، مثل «غاليليـو»، «السيد بونتيـلا وتابعه ماتي»، «الانسـان الطيب من ستشـوان»، «رؤى سيمون مـاشار»، «الأم شجـاعة»، و«أيـام الكـومونـة». أما «دائرة الطبـاشير القوقازيـة» التي تشكل عند بعضهـم ذروة فنية لبرشت، فرغـم جودتها الفنية، اختلف معها فكريا، إذ أنها تعرض بصورة متحيزة موضوعها عن النـزاع بين الأم والمربية على الطفـل، طارحـة التسـاؤل حول لمن تعـود الأحقية في الأرض، لمن يملكها أم لمن يستصلحها، فتبرر بإسقاط (سمعته يردد في لندن ذات مرة إقامة دولة عنصرية معتدية كاسرائيل).

بحثت في العام الفـائت كثيرا عن مسرحية أخرجها لبرشـت بمناسبة مئويته، وفوجئت لدى إعادة قراءته أن عديدا من نصوصه لم يعد مناسبا، بينما وجدت بعضها القليل رائعا. ومـن هذا القليل، اخترت «رؤى سيمون ماشار» التي سأعمل على اعدادها لغويا فقط الى لهجة محكية قابلة للتمثيل الواقعي، دون المساس بزمانها ومكـانها. لهذا، ففي رأيي، ليس صحيحا على الاطلاق وجوب الأخذ بالشكل والمضمون عند برشت كوحدة لا تتجزأ، أو التعامل معه بصورة متحفية. اليوم، قد نجد المضمون أضحى بائدا في بعض أعمالـه التعليمية، وقـد نجد حـداثة المسرح الطقسيـة والجسديـة تجاوزت بعض وجهات نظره الشكلية. ولكن المهم والباقي من برشت هو أثره العميـق على المسرح العالمي، الـذي قد نلمحـه في إخراج «ميـوزيكل» أمريكي أو بـريطاني بعيد عن مضـامينه، أو في مسرحية تجريبية هـدفها تقديم أمثـولة أو معالجة تسجيلية لقضيـة ساخنة. تنحدر أهميـة برشت وعظمته من كونه فنان مسرح متكامـلا، أي مؤلفا وناقدا ومخرجا، بحيث شق سبلا رائدة للاخراج، وفتح دروبا جـديدة تماما في التأليف الموسيقي (عند هـانز أيسلر وكـورت فيل وبـول ديساو) وألهم مصممي الـديكور والأزيـاء، وغير جذريـا من إيهام الاضـاءة في المسـارح الكلاسيكيـة. في اعتقادي إنه دون رائد كبرشت لم يكن ممكنا ظهور مخرجين مثل بروك أو شتاين أو منوشكين، أو منتـج ميوزيكل مثل هارولد برينـس أو عديد من المؤلفين البريطانيين المعـاصرين مثل جون آردن وإدوارد بـوند، أو الألمان كهاينر مولر.

برشت، بلا شك أثر كثيرا في المسرح العربي، أحيانا بصورة إيجابية، وأخرى بصـورة سلبية أولئك الـذين هضموا نظريـاته وتمثلوهـا محليا بإبداع وأصالة وانتقائية أفلحوا في إحيـاء برشت من خلال أعمالهم تأليفا أو اخراجا أما أولئك الذين حاولوا نقله حرفيا بشكل مدرسي فأساؤوا إليه من حيث لا يدرون، إذ أن برشت نضج مـع التجربة وبعودته للاستقرار في برلين الشرقية بعد الحرب العالمية الثانيـة طور مسرحه ليتفاعل مع بقية الاتجاهات العالمية، وليبلغ به مستوى عالميا راقيا ورفيعا، ترك أبلغ التأثير في تفاعله مع بقية النظريـات السائدة في عصره. إن من يسيء الى برشت من غير قصد هـم أولئك الذيـن يتعاملـون معه بصورة متحفيـة، ويعتبرونه ألمانيا. أما من يمجدون برشت حقا فهـم أولئك الذين يتخذون من مقاربته لفـن المسرح إلهاما ويعتبرونـه ملكا لـلانسانيـة جمعاء. في عـام ١٩٥٥، استقبلت فـرقته «البرلينـر أنسامبل» بحماس فـائق في باريـس. وفي عام ١٩٦٠ توفي برتولد برشت بينما فرقته تستعد لزيارة لندن. وتمت الزيارة بدوي هائل رغـم هذا، لتتكرر ثانية في عام ١٩٦٥. ومنـذ ذلك الحين، بدأ تأثير برشـت يتخذ بعدا عالميا، هو مـا جعله يحظى بمكانة هـامة رغم أن أفول الأفكار السياسية التي كان يعتنقها.

يرجع بروز القاهرة الكوزموبوليتية إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، مع تدفق اعداد كبيرة من المهاجرين الأوروبيين الى مصر تحت تاثير ظروف دولية ومحلية جد متباينة. وقد ترتبت على هذا التدفق نتائج مهمة على اكثر من مستوى، الا ان ما هو مشترك بين هذه النتائج هو انها قد ادرجت البلاد في سيرورة تطور متفاوت ومركب واضحة ، خاصة على المستوى الثقافي. ويبدو انه لولا هذه السيرورة لكان من المحتمل تماما ألا تظهر حركة سوريالية في مصر شبه متزامنة مع الحركة السوريالية في فرنسا في الوقت الذي كان النزاع فيه محتدما بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية في الشعر العربي.

الحركة السوريالية في مصر

بشير السباعي*

فالواقع ان وجود جماعة فرانكوفونية مهمة في مصر، مصرية ومتمصرة واجنبية. بما لها من مدارس وصحافة وجمعيات ثقافية هو الذي يفسر، جزئيا، ظهور حركة سوريالية في مصر منذ الثلاثينات من هذا القرن، وكما هو متوقع في مثل هذه الظروف، فان الحركة التي انبثقت في الوسط الفرانكوفوني المثقف كان من الطبيعي ان تجد انصارا بين صفوف العناصر الطليعية من المثقفين المصريين الذين لا ينتمون الى هذا الوسط وان كانوا على اتصال به عبر قنوات عديدة.

ومن بين الجمعيات الثقافية الفرانكوفونية، كانت جمعية Les Essayistes، التي تاسست في القاهرة في عام ١٩٢٨ بمبادرة من عدد من المثقفين المتمصرين، هي الانشط والاكثر احتكاكا بالتيارات الطليعية في الثقافة الاوروبية الغربية، خاصة الفرنسية، وكان لسان حالها Un Effort، منبرا متميزا للتعريف بهذه التيارات وللتفاعل معها. وقد اسهم في هذه المجلة عدد من ابرز ممثلي الثقافة الفرانكوفونية في مصر الذين اغنوا نشاط الجمعية، من جهة اخرى، بمحاضراتهم، كما استقبلت الجمعية عددا من ممثلي التيارات الادبية الطليعية الاوروبية الغربية واتاحت لجمهورها فرصة اجراء حوارات مباشرة معهم.

لدى عودة جورج حنين الى القاهرة من باريس في عام ١٩٣٤، انخرط في نشاط الجمعية المذكورة واصبح واحدا من ابرز الكتاب المسهمين في مجلتها. وطبيعي انه كان بوسعه ان يجد بين صفوف اعضاء الجمعية شركاء في الفكر لعل ابرزهم هو جوزيف حبشي (جو فارنا) الذي نشر بالاشتراك معه، في عام ١٩٣٥، كراسا يحتوي نصوصا سجالية تحت عنوان Le Rappel a` L`ordure، وهو عنوان ساخر من كل دعوة الى الالتزام بالنظام، وقد اعتبر احد القاد الكراس آنذاك علامة مميزة في تاريخ الحياة الادبية المصرية، وذلك بسبب اسلوبه الحداثي في نقد الاوهام السائدة.

ومنذ اوائل عام ١٩٣٥، يتجلى تقارب جورج حنين مع السوريالية. فهو ينشر في مجلة Un Effort مقالا تحت عنوان De L`rrealisme يشدد فيه على اهمية السعي الى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد، حيث يرى ان العالم الحقيقي الوحيد هو العالم الذي نخلقه في انفسنا، وضد الآخرين. وفي مارس ١٩٣٥ ينشر في المجلة نفسها حكاية لا واقعية تحت عنوان Noumene `evade` et ressuscit`e تمثل محاولة اولى من جانبه لتطبيق تكنيك الكتابة الاوتوماتية. وفي ذلك الشهر نفسه، يوضح في المجلة نفسها مفهومه للعمل الادبي حيث يشدد على حق الادب في الدخول في علاقة مع جميع عناصر الحياة، بما في ذلك السياسة، ولكن دون ان يتحول الادب الى مجرد اداة دعائية لحساب حزب او برنامج. وفي اكتوبر ١٩٣٥، يعلن جورج حنين في Un Effort مفهومه الثوري عن دور الكاتب والذي يتمثل في فهم العالم سعيا الى تحويله تحويلا جذريا. ومع تبلور هذا المفهوم لديه، يقرر الارتباط بالتجمع السوريالي الباريسي ويرسل رسالته الاولى الى اندريه بريتون.

وبينما كان جورج حنين يدعو، في منتصف الثلاثينات، الى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد، كان عدد من المثقفين المصريين الشباب يدعون، بشكل مستقل عنه، الى تحرير الايروس، وكان هؤلاء الاخيرون يلتقون كل مساء في قهوة «النورس» منذ عام ١٩٣٢، ويناقشون حالة الثقافة المصرية المعاصرة ومشاريع المستقبل مشددين على نقد الاخلاق السائدة. وفي عام ١٩٣٦، نشر انور كامل (١٩١٣ ـ ١٩٩١)، احد هؤلاء المثقفين، كتابا تحت عنوان «كتاب المنبوذ» شجب فيه الشرائع والاعراف السائدة التي تكبت رغبات الفرد الاصيلة ودعا الى تحرير تلك الرغبات. وقد صودر الكتاب فور صدوره، الا انه دخل تاريخ الادب المصري المعاصر باعتباره اولى تجليات ابداع الهامشيين المتمردين على الاخلاق البروجوازية.، وسرعان ما التفت حول انور كامل مجموعة من المثقفين تعرف باسم مجموعة «المنبوذين» الذين سوف يلعبون فيما بعد دورا مهما في تكوين جماعة الفن والحرية.

وفي تلك الاثناء، كانت تنشط في مصر مجموعة من الفنانين التشكيليين الطليعيين المتاثرين بالسوريالية الى هذا الحد او ذاك ،وقد برز بينهم يوسف عفيفي ورمسيس يونان، عضوا جماعة الدعاية الفنية، وكمال وليم وفتحي البكري وفؤاد كامل، اعضاء جماعة الفنانين الشرقيين الجدد، التي كانت قد ظهرت الى الوجود في عام ١٩٣٧، وفي عام ١٩٣٨، نشر رمسيس يونان كتابه «غاية الرسام العصري» الذي اوضح فيه ان السوريالية هي دعوة الى ثورة اجتماعية قبل ان تكون مذهبا فنيا. ونحو ذلك الوقت كان يوسف عفيفي يدلي بتصريحات يؤكد فيها «ان السوريالية ما هي الا الاسم العلمي الحديث لما نسميه نحن الخيال، حرية التعبير، حرية الاسلوب، والشرق منذ الازل موطن كل هذا»، مشددا بذلك على وحدة السوريالية التاريخية بالسوريالية الخالدة، خاصة الشرقية.

وفي ٤ فبراير ١٩٣٧، القى جورج حنين محاضرة مهمة حول «حصاد الحركة السوريالية»، قدم فيها تعريفا للسوريالية من حيث هي مغامرة تهدف الى تغيير الحياة، وقد نشرت المحاضرة في اكتوبر من العام نفسه في مجلة Revue des confereneces francaises en Orient واصبحت متاحة للجمهور القارىء.

وفي ٢٤ مارس ١٩٣٨، القى الشاعر المستقبلي مارينيتي محاضرة في نادي جماعة

★ كاتب ومترجم من مصر.

المحاولين. وقد انتهز جورج حنين هذه المناسبة للتنديد بالمنتجات الادبية للفاشية وبتواطؤ الشعر مع الامبريالية الايطالية. وترتب على مداخلة حنين نشوب ازمة بين صفوف الجماعة ادت الى انشقاق الاخير وانصاره عليها، وباتت الحاجة الى تكوين جماعة جديدة ملحة بشكل متزايد، خاصة وان رمسيس يونان ورفاقه، من جهة اخرى، كانوا قد اخذوا يتحسسون الحاجة الى حركة اكثر تماسكا من حركة «جماعة الدعاية الفنية»، كما ان تقاربا ملموسا كان قد حدث بين انور كامل ورفاقه، من ناحية، وجورج حنين ورفاقه، من ناحية اخرى.

على ان تطورا حدث في المكسيك هو الذي ادى الى تحويل الرغبة في تكوين جماعة جديدة توحد جهود كل هؤلاء المبدعين الطليعيين الى تحرك ملموس نحو تكوين مثل تلك الجماعة. فالواقع ان استشعار اندريه بريتون وليون تروتسكي لواقع ان معطيات زمن الرجعية [صعود وترسيخ الستالينية والفاشية والنازية وسحق الثورة الاسبانية] انما تؤدي الى تدمير شروط الابداع الحر، قد دفعت الشاعر الفرنسي والثوري الروسي الى اصدار بيان يدعو الى فن ثوري حر والى انشاء اتحاد أممي للفن الثوري الحر. وقد صدر البيان في كويواكان في يوليو ١٩٣٨، وسرعان ما وجدت الدعوة الى انشاء اتحاد اممي للفن الثوري الحر تجاوبات عملية في المكسيك وفرنسا وبلجيكا.

وفي باريس أيد جورج حنين البيان واشرف في خريف ١٩٣٨ على صدور مجموعته الشعرية الاولى «لامبررات الوجود»، التي كان كامل التلمساني، الصديق المشترك لحنين ولانور كامل، وأحد شخصيات جماعة «المنبوذين»، قد رسم لوحاتها التصويرية، التي تستلهم عمل بيكاسو، ولدى عودة حنين من باريس الى القاهرة، اهدى نسخة من مجموعته الشعرية الى انور كامل، مؤكدا في اهدائه على «تضامنه الادبي والفكري والفني» معه، واضاف التلمساني على النسخة نفسها اهداء آخر الى «صديقه المنبوذ».

وفي ديسمبر ١٩٣٨، صدر في القاهرة بالفرنسية وبالعربية بيان «يحيا الفن المنحط» الذي حرره جورج حنين والذي يستعيد تيمات بيان كويواكان. وقد وقع على البيان ٣١ مثقفا يحيون في مصر وينتمون الى جنسيات مختلفة وان كان اغلبهم من المصريين ومن المتمصرين. وكان البيان قد شدد على أممية الفن حين قال: «نحن نعتقد ان التعصب للدين او للجنس او للوطن، الذي يريد بعض الافراد ان يخضع له مصير الفن الحديث، ما هو الا مجرد هزء وسخرية».

كان صدور بيان ديسمبر ١٩٣٨ هو المدخل الى تأسيس جماعة «الفن والحرية» في ٩ يناير ١٩٣٩ والواقع ان الارتباط بين البيان والجماعة كان من القوة بحيث ان عددا من المعاصرين قد سموا الجماعة باسم «جماعة الفن المنحط»، بينما تصور احد المؤرخين ان البيان قد صدر عن الجماعة التي لم تكن قد تأسست بعد.

حددت الجماعة اهدافها في:

أ) الدفاع عن حرية الفن والثقافة.

ب) نشر المؤلفات الحديثة، والقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين في العصر الحديث.

ج) ايقاف الشباب المصري على الحركات الادبية والفنية والاجتماعية في العالم.

ووفاء لفكرة بيان ديسمبر عن اممية الفن، اتاحت الجماعة العضوية لفنانين ولكتاب من مختلف القوميات، وضمت مصريين ومتمصرين واوروبيين واعتبرت الموقف من الدين مسألة خاصة، فضمت مسلمين ومسيحيين ويهودا وملحدين وربيبين، ولم تعط اولوية للغة على حساب اخرى، فنشرت اعمالا بالعربية وبالفرنسية وبالانجليزية، واصدرت لساني حال لها، واحد بالعربية هو مجلة «التطور» وآخر بالفرنسية هو نشرة Art et libertè.

وسارعت الجماعة فور تأسيسها الى الوفاء بالمهام التي حددتها لنفسها. ففي فبراير ١٩٣٩، نشرت ترجمة عربية لمختارات من كلمات لاندريه جيد ولآخرين حول تيمة «الدفاع عن الثقافة»، وارفقت بالكراس دراسة معمقة حول عمل اندريه جيد بقلم جورج عزيز، وقدمت نصوص الكراس بنداء موجه الى الشبيبة المصرية حثتها فيه على الذود عن حرية الثقافة وعلى التخلص من كل اشكال الاتباعية والروح المحافظة. وقد انكبت الجماعة على تجهيز كراسات اخرى حول مواقف المثقفين من الثورة الاسبانية وحول الشعر الطليعي الغربي، كما انكبت على تنظيم سلسلة من الندوات، خصصت الاولى بينها لمناقشة عمل فرويد والتحليل النفسي.

وفي شهر مارس ١٩٣٩، صدر العدد الاول من نشرة Art et libert'e، وشدد المقال الافتتاحي على ان الفن هو قبل كل شيء اسلوب حياة، موقف حياتي وعاطفي وادراكي لا يتسامح مع اختزال وجود وحرية الانسان. واشار مقال آخر الى اصداء بيان ديسمبر ١٩٣٨، ودعا المثقفين والفنانين الى عدم الاكتفاء بالاحتجاج على الاتباعية والى تدشين نشاط واسع من اجل تعميم وتوضيح رؤى البيان وما يترتب عليها من مهام عملية. وقد ظهر في العدد مقال لجورج حنين يشجب فيه الخونة المسؤولين عن هزيمة الثورة الاسبانية ويدعو الى وضوح النقد ومن ثم قسوته.

وفي شهر مارس هذا نفسه، عقدت الجماعة يوم الاربعاء الثامن منه اجتماعا للجمعية العمومية للجماعة حضره نحو ثلاثين شخصا. وقد رأس الاجتماع السوريالي الانجليزي رولاند بنروز الذي القى كلمة اكد فيها على ان الفن انما ينطوي على مجموعة متنامية بلا توقف من المواقف الانسانية وانه بقدر ما توجد اهمية لحماية فرص تطور الفرد تبرز الحاجة الى خوض نضالات ضد الايديولوجيات ونظم الحكم السلطوية التي يتزايد تهديدها لهذا التطور. كما تحدث في الاجتماع كل من احمد شرف الدين وجورج حنين وانور كامل وكامل التلمساني.

ويوم الخميس ٢٢ مارس ١٩٣٩، عقدت الجماعة اجتماعا مفتوحا للجمهور، حضره اكثر من خمسين شخصا. وقد تحدث في هذا الاجتماع جورج حنين وجورج عزيز وكامل التلمساني ويوسف عفيفي، حيث تناولوا مسائل حالة الشعر الحديث ومهام شباب الفنانين المصريين والفرويدية.

وفي شهر ابريل ١٩٣٩، عقدت الجماعة ندوتين حول مشكلات المجتمع المصري واصلاح العادات المحلية. وفي الشهر التالي صدر العدد الثاني والاخير من نشرة Art et libert`e الذي ظهرت فيه كلمة جورج حنين حول اخلاق الرغبة والاشتهاء.

وبين شهري يوليو واكتوبر ١٩٣٩، دار سجال بين الاتباعيين والسورياليين على صفحات مجلة «الرسالة» الثقافية القاهرية العربية، حيث تولى انور كامل شرح اهداف جماعة الفن والحرية بشكل عام، بينما تولى كامل التلمساني ورمسيس يونان تقديم السوريالية للقارىء العربي. وقد صدر رمسيس يونان مداخلته في السجال بالاستشهاد التالي من تروتسكي: «يجب ان نحقق لكل انسان نصيبه من الخبز... ونصيبه من الشعر».

ومع توقف نشرة Art et bert'e، لجأ السورياليون المصريون الى نشر مقالاتهم في مجلة Don Quichotte منذ اواخر عام ١٩٣٩ وخلال اوائل عام ١٩٤٠، وفي مقالاته المنشورة في هذه المجلة، قدم جورج حنين هنري ميشو وجاك فاشيه وهنري كاليه للقارىء المصري ونشر سلسلة من المقالات حول حالة الشعر اشار فيها الى ان الشاعر يستخدم الجنون كسلاح ضد بؤس العقل ويستخدم الحلم كسلاح ضد فقر الواقع. كما نشر جورج حنين في Don Quichotte مقالا حول كامل التلمساني انهاه بالاشارة الى ان الفن لا وطن له، مستعيدا بذلك تيمة اساسية لبيان ديسمبر ١٩٣٨.

كانت فكرة اصدار لسان حال عربي لجماعة الفن والحرية مثارة منذ البداية. فالواقع ان الجماعة لم تكن تنوي ان تكون جزيرة فرانكوفونية معزولة في حقل الثقافة المصرية الواسع، بل كانت تهدف الى تحقيق انغراس ملموس في هذا الحقل، وهو هدف غير ممكن من غير لسان حال عربي للجماعة، ومنذ يناير ١٩٣٩، اشار جورج حنين الى اهمية

مثل هذا المنبر في رسالة الى هنري كاليه.

في يناير ١٩٤٠، صدر العدد الاول من مجلة التطور وتولى انور كامل رئاسة تحريرها، وشددت المجلة في مقالها الافتتاحي الاول على انها لسان حركة فكرية جديدة تقاوم الاساطير والخرافات وتحارب الروح الاتباعية التي تهدر قوى الافراد.

كانت «التطور» اول مجلة عربية ادبية وفنية طليعية، وقد تولت تعريف القارىء بالاتجاهات الجديدة في الفكر والادب والفن حيث نشرت مقالات عن فرويد والتحليل النفسي ونيكولا كالاس وبول ايلوار والفنون التشكيلية الحديثة ورؤى السوريالية حول الفن والحياة. ومن جانب آخر، كانت المجلة منبرا للنقد الاجتماعي، حيث نشرت مقالات حول التفاوت الاجتماعي واحوال المرأة والتعليم والمواقف التقليدية من الجنس والحب، كما وجهت انتقادات حادة لرجال الدين التقليديين وانتقدت الليبرالية والشمولية السياسية في آن واحد. ومن جانب ثالث، نشرت المجلة عددا من النصوص المترجمة لادباء اوروبيين بارزين، كما نشرت ترجمات لأعمال لجورج حنين ولماري كافاديا ولالبير قصيري ونصوصا شعرية وقصصية ومسرحية عربية لمبدعين مصريين. وكانت المجلة رائدة في تقديم قصيدة النثر الجديدة آنذاك على الشعر العربي.

كان جورج حنين هو الدينامو المحرك للمجلة، فهو الذي قدم لها الدعم المالي الاساسي وهو الذي كتب عددا من افتتاحياتها وساعد على صوغ توجهاتها واسهم بالكتابة فيها عبر مجموعة من المقالات المهمة حول مسائل الادب والفن وفي مجال النقد الاجتماعي. وقد شاركه في دعم الاتجاه الطليعي للمجلة كتاب مثل رمسيس يونان وكامل التلمساني وعلي كامل وفؤاد دويدار وانور كامل وعبدالحميد الحديدي الذين تحسسوا الحاجة الملحة الى تجاوز حالة المجتمع والثقافة في مصر نحو آفاق جديدة تساعد على تحرير الامكانات الابداعية لدى الفرد وانهاء الاغتراب.

وقد تعرضت المجلة لضغوط قوية من جانب الرقيب ادت الى اختزال حجم اعدادها الاخيرة ثم الى توقفها نهائيا بعد صدور العدد السابع في سبتمبر ١٩٤٠. فبين عامي ١٩٤٢ و١٩٤٤ تولى رمسيس يونان رئاسة تحريرها وحولها الى «مجلة للكفاح الاجتماعي» اسهم اعضاء جماعة الفن والحرية، وعلى رأسهم جورج حنين، بالكتابة فيها. وطبيعي ان الرقابة لم تسكت على هذه المحاولة الجديدة لاحياء نبرة النقد الاجتماعي الراديكالي الذي اخذ ينهل بشكل ملحوظ من ترسانة الافكار الماركسية الثورية. وفي عام ١٩٤٤، صدر امر من الحاكم العسكري العام بوقف المجلة المتمردة التي تسعى الى «تغيير الحياة».

على ان الدعوة الى انتخابات نيابية جديدة في اواخر ١٩٤٤ واوائل ١٩٤٥، قد اتاحت فرصة جديدة امام السورياليين المصريين لتوسيع النشاط الدعائي حول تيمة التغيير. فقد آزر السورياليون الحملة الانتخابية للمرشح الاشتراكي الوحيد فتحي الرملي. وساروا في مسيرة ترفع شعارات اشتراكية وتردد النشيد الاممي الذي ترجمه رمسيس يونان الى العربية لهذه المناسبة. وفي اواخر العام، ساعدوا على نشر وتوزيع كراس لانور كامل يدعو فيه الى الغاء الطبقات. وبحلول عام ١٩٤٦ انحاز السورياليون المصريون الى اطروحات ج.مونيس، الذي انشق على الاممية الرابعة وساوى بين الاتحاد السوفييتي والدول الامبريالية الغربية، ووجد هذا الانحياز تعبيرا عنه في كراس انور كامل افيون الشعب الصادر في عام ١٩٤٨، وهو اول كراس عربي يحتوي نقدا جذريا للستالينية من منظور يساري.

بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٥، نظمت جماعة الفن والحرية مجموعة من معارض الفن الحر الجماعية والخاصة. وعبر هذه المعارض، حاولت الجماعة ربط نشاط الفنانين الشبان المصريين بدائرة الفن الحديث «المتمرد على كل قيد بوليسي او ديني او تجاري». وقد اكد جورج حنين على ان الرسم هو ايضا شكل من اشكال التفكير والحب والكره والكفاح والحياة. ومنذ المعرض الاول للفن الحر في عام ١٩٤٠، كان جورج حنين قد اوضح الطابع الايجابي لاعادة الحرية للخيال السجين مرة اخرى واعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الاشياء. وقد دعا الشباب الى الاتجاه الى الآفاق الخصبة، الى الكنوز الحقيقية التي هي ملك لهم.

وتأكيدا لواقع ان الفن لا وطن له، قدمت معارض الفن الحر اعمالا لفنانين مصريين ومتمصرين واجانب مقيمين في مصر واتاحت الفرصة لبدء تفاعل خلاق بين جميع هؤلاء والفنانين الذين اخذوا يتبادلون خبراتهم بسخاء روحي نادر.

وقد حرصت الجماعة على التعريف بأعمال هؤلاء الفنانين وبفن التصوير المعاصر عموما من خلال عدد من المقالات التي ظهرت في مجلة التطور كما ظهرت في المجلة مستنسخات من ابرز هذه الاعمال.

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، واصل جورج حنين توضيح رؤاه للجمهور الفرانكوفوني حول مسائل الشعر والاخلاق والسياسة. ففي عام ١٩٤٤، القى محاضرة مهمة حول الروح الشعرية الحديثة شرح فيها المفهوم السوريالي حول الصورة الشعرية المفتوحة. وفي عام ١٩٤٥ نشر كراس من هو السيد اراجون؟ الذي شهر فيه بتوظيف الشعر في خدمة رؤى الستالينية السياسية. وكان قد شجب في كراس «من اجل وعي منتهك للمحرمات» (١٩٤٤) اخلاق التصالح مع الامر الواقع. وفي عام ١٩٤٥، نشر كراس «هيبة الرعب» الذي شدد فيه على الارتباط بين الوسائل والغايات في المشروع البروليتاري التحريري، وعشية انتهاء الحرب العالمية الثانية نشر مختارات من الشعر الرومانسي الالماني مع مقدمة حول رسالة الرومانسية الالمانية الديمقراطية، وان كانت المقدمة قد ظهرت تحت اسم صديقته - زوجته فيما بعد - اقبال العلايلي.

واعتبارا من عام ١٩٤٧، وحتى عام ١٩٥٣، نشر جورج حنين مجلة La part du sable، وقد تعاون معه في اصدار هذه المجلة ادمون جابس، وظهرت في المجلة نصوص لهذين الشاعرين الى جانب نصوص لايف بونفواوم. بلانشار و.س. لوسيه وهباستورو وآخرين. كما اشرف جورج حنين على اصدار مجموعة من الكراسات التي ظهرت فيها اعمال لـ ج. جرينييه وفيليب سوبو وادمون جابس وايف بونفواوم. بلانشار وجورج حنين ومجدي وهبه.

وفي وقت متزامن مع ظهور مجلة La part du sable تشكلت جماعة فنية تحت عين هذا الاسم، واصلت تقاليد جماعة الفن والحرية في مجال الفنون التشكيلية، وكان رمسيس يونان احد مؤسسي الجماعة الجديدة، على ان الاخير كان قد اخذ يبتعد تدريجيا عن تقاليد السوريالية الفلسفية والفنية في اتجاه تقارب مع الوجودية (في عام ١٩٤٧ نشر ترجمته العربية لمسرحية كاليجولا لالبير كامي) ومع التجريدية. وقد حدث تحول تدريجي مماثل مع الفنان التشكيلي فؤاد كامل بينما اتجه المصور السوريالي كامل التلمساني الى ارتياد آفاق السينما الواقعية، على نحو ما ظهر في فيلمه الاول السوق السوداء.

وكانت المغامرة السوريالية في مصر حدثا تجديديا مهما في الثقافة المصرية المعاصرة. وبالرغم من ان تأثير الرؤى السوريالية على الادب العربي قد ظل محدودا، الا ان تأثير هذه الرؤى على الادب الفرانكوفوني في مصر كان ملموسا، وهو ما يظهر في اعمال منير حافظ وجورس شنوده وماري كافاديا وادمون جابس وجويس منصور وآخرين. اما في مجال الفنون التشكيلية فقد كان اثر السوريالية واضحا. والواقع ان دور الحركة السوريالية في مصر في تطور الفنون التشكيلية انما يعد دورا رئيسيا، فهو المسؤول عن التجديد التصويري الذي ما زال بالامكان تحسسه الى الآن. وعلى مستوى المنظورات السياسية والفعل السياسي، قدمت الحركة السوريالية في مصر اسهاما فريدا بنقلها للافكار الجذرية غير المتصالحة في الستالينية *الى التربة المصرية*.

وعلى مدار السنوات العشر الاخيرة، اصبح تراث الحركة السوريالية في مصر في بؤرة اهتمام الجيل الجديد من الادباء والفنانين الطليعيين في مصر. وقد ظهر اكثر من عمل حول تراث تلك الحركة، كما ظهرت ترجمات عربية لنصوص مهمة لجورج حنين ولجويس منصور ولادمون جابس، وتجلى تأثير هذا التراث في اعمال عدد من الشعراء والفنانين التشكيليين. وصدر مجلد يحتوي اعداد مجلة التطور (١٩٩٧)، وبينما اكتب هذه السطور، ظهرت رواية جديدة لادوار الخراط تحتوي على بورتريهات ادبية لجورج حنين ورمسيس يونان وبولا حنين تتميز بدرجة عالية من التعاطف مع هذه الشخصيات ومن الحنين الى استعادة زمن المغامرة السوريالية. وكل هذه مؤشرات على ان تراث الحركة السوريالية في مصر ما زال يجد اصداء واضحة في الحياة الثقافية المصرية الآن.



وهستيريا الغزو الفكري

كرم شلبي*

يتسابق العديد من المثقفين في بلادنا هذه الايام الى تدبيج المقالات، وعقد المؤتمرات التي تروعنا من شر مستطير قادم أطلقوا عليه مسمى «الغزو الفكري». ولا يفوت هؤلاء في كل مرة ان يوجهوا النصح لنا أن نحترز فنستريب من كل كتاب وكل كاتب يحدثنا عن شيء جميل او جليل في حضارة الغرب وثقافته، وان نصم آذاننا ونغلق اعيننا عن كل ما يحمله لنا الاثير من قنوات فضائية مسموعة ومرئية تحمل لنا من الغرب اخبارا او أفكارا او معارف، لان تلك القنوات - في رأيهم - ليست سوى ألغام أعدت خصيصا لتنفجر في نفوسنا، فتقتل ارواحنا وتدمر عقولنا وتأتي على كل ما نزهو به من عقيدة وقيم وأصالة.

ولسنا نعرف بالضبط لماذا لم ير هؤلاء من وسائل الاعلام الغربية سوى جانبها الذي اعتبروه مظلما رديئا، تمثل لديهم في مشاهد الحب او الاحاديث المكشوفة عن الجنس، ولم يروا ولم يسمعوا ما تقدمه من أخبار وتقارير وأفلام في السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون، فتوضع القضية بذلك في موقعها الصحيح وبمسماها الحقيقي، وتكون تلك الوسائل مجرد وسائل لنقل المعرفة، وأداة من أدوات التواصل الحضاري بين الامم شأنها في ذلك شأن أدوات ووسائل اخرى لم يعد الاستغناء عنها او رفضها ممكنا لفرط حاجتنا اليها وضرورتها لحياتنا واطرادها لتقدمنا، بغض النظر عن مصدرها ومكان انتاجها، وسواء كان ذلك المصدر هو الغرب الكافر او الشرق الساحر. فقد اضحت ادوات الحضارة تلك تطير من كل الدنيا الى كل الدنيا تحمل أنماطا وأشكالا وأذواقا تختلف باختلاف أصحابها وتتنوع.. فأصبح هناك طائرات لابد وان نركبها، وبضائع لابد وان نشتريها، وأفلام لابد وأن نراها على شاشات السينما والتليفزيون، وأدوية نعالج بها في مستشفياتنا.

هل يمكننا أن نسمي ذلك غزوا مهما كان أثره الذي يتركه فينا؟ وهل فرضت علينا هذه الادوات عنوة حتى نوصمها بأنها «غزو»؟

حجة البعض في الرد على هذا السؤل القول بأن الغزو الفكري او الحضاري ليس بالضرورة هو الذي يأتي الينا محمولا في سفن الغزاة، او يفرض على الشعب بقوة قانون المغتصب وفي حراسة سلاحه (كما جرى في الجزائر من قبل حيث فرض الفرنسيون المحتلون لغتهم ودراسة التاريخ من وجهة نظرهم) بل الغزو هو كل ما هو غريب او جديد يترك اثرا في ثقافة ما، فيغير قيما او عادات او سلوكيات او أفكارا سائدة. ومن هذا المنطلق يرى أصحاب هذا الرأي ان وسائل الاتصال الغربية بما تحمله من أفكار وآراء ونظريات وأنماط وعادات انما تؤثر في الناس فتجعلهم يحاكون ما يشاهدون، ومن ثم يستبدلون سلوكيات بأخرى وعادات بعادات جديدة. وهذا ما يحذرون منه وما يعتبرونه غزوا من نوع جديد.

وفي رأينا أن ذلك لا يخرج عن كونه تأثيرا حضاريا، وهو أمر عرفته البشرية خلال عصورها. فالقاعدة «أن الجماعة الانسانية المتقدمة تؤثر على الجماعة او الجماعات الاقل منها تقدما بصورة او بأخرى. ان لم يكن في الفكر والثقافة ففي القانون وطرق الحكم، أو في عادات المأكل والملبس، بل وحتى عندما تنتصر أمة ما، بالقوة العسكرية على أمة أعرق منها تقدما، تتأثر الامة المنتصرة بالأمة المهزومة عسكريا، ولو في أشياء أخرى بالغة الاهمية.

فقد حطمت الامبراطورية الرومانية، مثلا، حضارة الاغريق، ورغم ذلك فان تأثر روما بحضارة الاغريق كان عميقا لدرجة أن حضارة روما صارت الى حد كبير امتدادا لحضارة الرومان القديمة. وما يقال في ذلك يمكن العثور عليه في ظاهرة أخرى مشابهة - وان اختلفت في النتائج التي تمخضت عنها - ونقصد بها ظاهرة نشوء الحضارة الاسلامية ورقيها، وهي التي جاءت وليدة الاحتكاك والتفاعل بين أنماط من حياة وثقافات الامبراطوريات التي غزاها العرب (الامبراطورية الفارسية وامبراطورية بيزنطة)، حيث أخذ العرب القادمون من الصحراء الكثير والكثير من مظاهر الثياب والطعام والفنون وأساليب تنظيم الدولة وادارة الحكم، لتهضم ذلك كله وتصهره في بوتقة واحدة، صانعة بذلك شيئا جديدا متميزا أطل على الدنيا وأضاءها بنور جديد.

ألا يصبح غريبا بعد ذلك ان نجد أنفسنا محاصرين بصيحات الفزع التي تنطلق من داخلنا الآن، وسط دعوات ملحة الى الانكفاء والتقوقع والعزلة، وحث ملح على اقامة «المتاريس» لصد التدفق الحضاري بزعم انه «الغزو» الأثيم؟! ثم هل يدرك أصحاب هذه الدعوات حقيقة انه لم يعد بوسع أحد أن يحول بين الانسان وبين ما يجري حوله في هذه الدنيا التي أضحت بمثابة قرية صغيرة، بوسعه ان يسمع وأن يرى وأن يعرف كل ما يجري فيها بمجرد لمسة اصبع على زر جهاز التليفزيون او جهاز ترانزستور صغير لا يتجاوز حجم الكف الواحدة؟!

ان ذلك وحده كاف ربما، ليقنع اصحاب دعاوى الانغلاق ان المعارف و«الحضارات» لا يمكن ايقافها عند الحدود واخضاعها للتفتيش ثم السماح لها بالدخول بعد تعقيمها، او حسم منعها من الدخول خوفا مما قد تحمله من أمراض او ذرات غبار ضار، ومثل هذه الذرات موجود في كل حضارة بطبيعة الحال، يزعج الناس ويؤرقهم، ونحن نسمع ونرى كيف ترتفع صيحات الغضب في الغرب، تشير الى ما يقدمه التليفزيون من مشاهد العنف وأفلامه ومسلسلاته، وكيف كانت تلك دروسا علمت الصغار والكبار كيفية احتراف الجرائم التي زاد انتشارها ويتزايد معدلها في التصاعد يوما بعد الآخر. وعلى الرغم من ذلك فان أحدا لم يطالب أبدا بتحريم مشاهدة التليفزيون او منع انتاج المسلسلات، بل فكروا في معالجة الظاهرة اجتماعيا ونفسيا واقتصاديا و«اعلاميا» الناس بخطورة ما يشاهده ابناؤهم من هذه المسلسلات، في شكل تحذيرات تستلفت الانتباه الى الظاهرة، وكأنها مرض من الامراض او وباء من الاوبئة التي ينبغي الوقاية منها قبل المرض والعلاج منها بعد الاصابة.

وما يقال في افلام ومشاهد العنف، ينطبق على آفات ومشكلات أخرى كانت وليدة الحضارة الغربية في مجملها وليس التليفزيون او وسائل الاعلام فقط. ومن ذلك تفشي انتشار المخدرات بين الشباب، وتفاقم مشكلة الاباحية، وما الى ذلك من مشكلات أخرى كثيرة.

أصحاب تلك الحضارة أنفسهم يعانون مما تحمله حضارتهم من «امراض»، وهو ما يخيفنا نحن أيضا من جراء ان تنتقل الينا مظاهر حضارتهم فتنتقل معها أمراضها ومشكلاتها، وذلك أمر معقول ومقبول، ولكن نقطة الخلاف تظل كامنة في اسلوب العلاج او الوقاية والذي ليس هو «المنع» او «المقاطعة» او «الخصومة»، وكلها أمور باتت مستحيلة.

* اعلامي وأستاذ جامعي من مصر.

وهنا أقـول ان ذرات الغبار الضـار في حضارة الغـرب، على هذا النحـو الذي أشرنا اليـه لا ينبغي بأي حـال من الاحوال أن تخيـف أمما او دولا تملك مقـومات الحصانـة، واقصد بذلك تـراثا من العقيدة والقيـم يكون لها درعها الواقيـة الذي تحتمي بها، ويتراجع أمامه كل ما يخالفه او يصطدم به، وهذا ما نملكه نحن ولكننا - ومن أسف ـــ لا نعبأ به، ولا نعرف كيف نفيـد منه، بل وكثيرا ما أسأنـا استخدامه ليصير أداة ضدنا، وبـدلا من أن يكون درعا تحمـي صدرنا من السهـام صار ثقلا ضاغطا يمنع الجسد من الحركة ويحول دون وصول الاوكسجين الى شرايين الدم.

العودة الى الاستنجاد بتراثنا من الدين والتاريخ والعادات والقيم هي الوقاية من امراض الحضارة اذن، ولكـن الحذر كل الحذر هو أن يـؤخذ القول على عمـوميانه ليتسطـح المفهوم، فيصير التراث هو كل كتاب اصفرت اوراقه وعلاه التراب، او هو تلك الاوراق الذابلة التي علقت به في عصور الاضمحـلال والظلام. فنحن وان كنا نملك تراثـا من الدين والتاريـخ والتقاليد ممتدة جذوره الى أعماق بعيدة في أرضنا، الا اننا يجب ان نتحلى بشجاعة الاعتراف، فنقر بأن تلك الجذور الضاربة في الاعماق قد طال عليها الجفاف بعـد ان غابت عنها الشمس ولم يرو عطشها الماء منذ أزمان وأزمـان، ومن ثم فان السبيل الى احيائهـا لتكون درعا للامان في كـل حال، لن يكون الا بتعريضها لضوء البحث والمناقشة والاجتهاد.

في اطار علمية «الاحياء» لاستدعاء حوافز النهضـة من اعماق التراث تلك، لابد من حركة احياء اخـرى للنشر والترجمة، تنطلق أساسـا من الرغبـة في نقل الحضارة الحديثـة الى لغتنا العربية، وليس الرغبة في تحقيق أهداف او اغراض تجارية او سياسية او غيرها. وفي هذا المجال أشير الى نتيجة بحث أجـراه أحد المهتمين بهموم ثقافتنا العـربية، جديرة بـأن تثير في نفوسنا الفزع والجزع في آن واحد، فقد خلـص البحث الى انه من بين كل مائة كتـاب ديني صدر خلال الاعوام الخمسة الاخيرة كان مـن بينها اربعون كتابا تدعو الى مخاصمـة العلم بعد ان تصوره خروجا على الديـن، وخمسة وعشرون كتابا تكفر وتحقر رموز النهضة العـربية، والاسلامية الحديثة (الطهطاوي ومحمـد عبده...الخ)، وعشرون كتابـا تكفر وتحقر دعاة الاخـذ بمظاهر النهضة الحديثـة في الغرب وتتهمهـم بالفجـور والالحاد (قاسم أمين وطه حسين وغيرهما) وعشرة كتب تمجد الخرافة وتتحدث عن اساطير السحر ومعجـزاته...!! ناهيك عن اكبر حركة لمصادرة الكتب واعدامهـا او عدم السماح لها بالمرور من بوابات الحدود، وتمثـل هي الاخرى نسبة لا بأس بها لم يسبق لها مثيل في هذا القرن.

اننا نعرف جميعا حجـم مشكلة النشر وابعادها في بلادنا، ونعـرف كم الاحباط الذي يعاني منـه شباب الباحثين في شتى صنـوف المعرفة وشباب الادبـاء والشعراء والمبدعين، في العثور على فـرصة لنشر اعمالهم وابداعهم. ونرى في ذات الـوقت جشع الناشريـن وسعيهم اللاهث لتحقيـق الارباح الطائلـة، ولا يرون لذلك وسيلـة سوى اغراق الاسـواق بكتب الجنـس والخرافة، والمؤلفـات التي تسعـى الى تشويـه رموز النهضة ودعاة التقدم. والذي لا شك فيه ان محنة النشر على هذا النحو لم تبرز الى حيز الوجود الا عندما تنحت وزارات الثقافة والفنون في بلادنا عن مسؤولياتها الحقيقية في ايقاظ الوعي، وتنميـة العقل والذوق، واشباع النهم للمعرفة، وتـركت مؤسساتها في مجال النشر والمسرح والفنون على اختلافها، تعاني من سيطرة الموظفين التقليديين، او انصاف المثقفين او المثقفين المنحرفين، فكان ان تراجعت النهضـة التي شهدتها حركة النشر التي شهدهـا عالمنا العربي في الستينـات من هذا القرن، والتـي يسرت للقارىء والكاتـب معا أعظـم الفرص لنشر الكتاب ويسر الحصـول عليه. كما تـوارى الخبيث والتافه مما تعج بـه الكتب القديمة من سبل الخبائث والسخافـات، وهذا هو أحوج ما نكون اليه الآن، واقصد بـه خطة واضحة دقيقة وجلية لنقل التراث، تـدقق في الانتقاء، فتفرق بين الغث والسمين، وبين فكر عصور النهضة وفكر عصور التخلف، كما تفرق بين عهود العدل وفتاوى عهود الزلفى والملق والانتفاع ، وبذلك نضمن أن يكون هناك الفهم الصحيـح للدين، واستلهـام التجربـة والحكمة الصحيحة، ونستعيـد الثقة في نفوسنا والشعور بالزهو الذي قد يدفعنا الى اليقظة.

فاذا ما انتقلنا بالحديث الى عالم الترجمة والتي ينبغي ان تكون رافدا أساسيا من روافد حركة النشر، يفتح الابواب على مصارعها أمام فكر الآخرين وتجاربهم في العالم حولنا، ويزيـل الحواجز بيننا وبين ما بلغته الحضارة الحديثة وما انجـزته، نجد اننا أحوج ما نكون الآن الى منهج ، واقصد بـه ذلك الاسلوب المخطط المدروس الذي يجري على أساسه انتقاء ما ينبغي أن نترجمه من كتب، ومن ثم تكون الأولوية لاختيار أمهات الكتب الاساس في شتى العلوم والفنون، فتتاح لشبابنا بذلك الفرصة لاستيعاب جوهر الحضارة في سن مبكرة قبل بلوغهم سن الاجهاد والعقم وقبل ان يتملكهم الاحباط من نفوسهـم. واذا بدت الفكـرة صعبة او بدا هـذا الامل صعب المنـال لما قد يتكلفـه هذا المشروع مـن أموال (نظـرا لان مـا نحتاج اليـه يدخـل في نطـاق الآلاف من الكتب والمجلدات) فان تكاليفه لن تتجاوز ما ينفق في انشاء جامعة واحدة، بينما يفوق في أثره وما يأتي به من نتائج اقامة جامعات جديدة!!

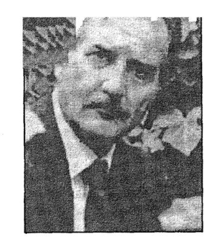
ان الشباب في انجلترا، مثلا، يشب فيجد كل أمهـات الكتب موجودة ميسرة له في لغته بعد ان جرى ترجمتها من لغاتها الاصلية (الالمانية والفرنسية والروسية ... الخ) الى اللغة الانجليـزية. كتب هـوجو وشوبنهـاور وجيته وتشيكوف ونجيـب محفوظ وديستويفسكي، .. وسائر الكتب الاخرى في شتى منـاحي العلوم والمعرفة، فكان ذلك هو الطريـق الامثل والايسر امام هؤلاء الشبـاب من طلاب العلم للتـوغل فيه دون ان تقف اللغة حائلا بينهم وبين ما يريدون تحصيله من معارف.

وتبقى كلمة أخيرة عن وسائل اعلامنا وكيـف يكون بامكانها ان تدخل الى حلبة المنافسة، في ساحة يتـدفق اليها اعلام الدنيا، ينقل أحداثهـا لحظة ولادتها في كل موقع تحت الارض او فوقها، وفي المياه والاجواء. ويتبـارى في الابهار بشتى أساليب الامتاع والاثارة، كما يتبارى في توفير وتسهيل الحصول على شتى أنواع المعلومات والمعارف.

لقد جزم البعض بأننا لن نستطيع ذلك وأننـا عاجزون عن الدخول في ساحة السباق تلك امـا حجتهم في ذلك فكانـت القول بأننا لا نملـك المال ولا نملك الامكانات البشريـة من العناصر المؤهلة. وأظن ان هـذين الزعمين أبعد ما يكونان عن الصـواب والدليل البسيط على ذلك هو ظهور «بعض قليل» من القنوات التليفـزيونية العربية، أصبح قادرا على الاستحواذ على اهتمام المشاهد العربي، بنفس القدر الذي يوليه للتعرض لمشاهدة قنوات فضائية غربية. ولكن ذلك لا ينبغي ان يفهم على انه دعوة من قبلي لمقاطعة هذه القنوات الغربية او الانضمام الى الاصوات التي تنادي بأنها «غزو» الفجور والكراهيـة، ذلك لان ما تقدمه هذه القنوات من اخبار وافكار وآراء وأنماط، ليس في حقيقته سوى التعبير عن ثقـافة الآخرين والشوط الذي بلغوه في سلم الحضارة. وهو تعبير حر يعرض في «سوق حرة للافكار» لا يستهدف شخصا بعينه او جنسا بعينـه او دولة دون أخرى. فهو يقـدم الى ابناء تلك الدول التـي تنطلق منها وباسمها هذه القنـوات الاعلامية والى كل من يعنيه القـراءة او الاستماع او المشاهدة في كل مكان على كوكب الارض، ومعنى ذلك انه ليـس استهدافا مقصورا كنوع من الحرب النفسية التي تشنها الاطراف المتنازعة في أوقات الحروب العسكرية او الحروب «الباردة».

وبرغم من أن هذا الاعلام الوافد يحمل مصـالح الدولة التي يحمل اسمها والتي يهمها بطبيعة الحال ان تعبر عـن عقائد ومذاهب تريـد لها أن تنتشر، وتسوق بضائع ومنتجات من كل نـوع، الا ان ذلك كله ليس مبررا بأي حال ان يثير فينـا الفزع الى حد تنطلق فيه الدعوة لمقاطعة الحضارة ومخاصمة العلم واطلاق شعارات غير ذات معنى على غرار: المواجهة.. والتصدي.. والتحدي... الخ ذلك مما نقرأ ونسمع هذه الايام.

خلاصـة القول.. ان التحدي الحضـاري والتعامل معـه ليس له سـوى معنى واحد، وهو ان نفتح عقولنا تماما للتحديات الحضارية بكل صورها. يجب أن نقرأ كل شيء، نسمع كل شيء، نناقش كل شيء. وفي كل الحالات فـانه يظل لنا دائما حق الانتقاء في كافة المجـالات. أما ما ينفذ الينا مـن بعض أمراض الحضارة قادمـا مع الاثير، فان الحصانـة ضد هـذه الامراض لا يمكـن أن تتأتى بـاغلاق الابـواب والنوافـذ ودفن الرؤوس في الرمال، بل بالاحياء المستنير المتفتح الواعي لما لدينا من قيم، وجعلها جزءا من التكوين الذهني والنفسي للمجتمع.



كارلوس فونتس يحكي روايته الجديدة

ترجمة : **سميرة المنسي** *

كارلوس فونتس يحكي روايته الجديدة «ديانا أو الصائدة الوحيدة» وكأنه يعاود مرة أخرى العيش في تفاصيل حبه القديم مع نجمة هوليوود السينمائية «جين سبيرغ» التي مازال غير قادر على ذكر اسمها الصريح بالرغم من مرور ٢٥ سنة على علاقتهما. فالكاتب المكسيكي صاحب «جرينجو العجوز» و «موت ارتيميوكروز» و«نشيد العميان» والمدافع الدائم عن قضايا أمريكا اللاتينية وعن احياء جماليات قاموس اللغة الاسبانية ، كان يعتبر ومنذ سنوات طويلة من غير المرغوب فيهم من قبل الإدارة الأمريكية، وتعليق فونتس على دعوة الرئيس الأمريكي كلينتون له ولصديقه جارثيا ماركيز على العشاء العام الماضي كان بقوله مداعبا : لقد مررنا من القائمة السوداء الى البيت الأبيض.

وبمناسبة صدور روايته الجديدة «ديانا ..» كان معظم هذا الحوار الذي يعترف فيه كاتب مثل فونتس وفي عمره الـ ٦٥ .. بأن الحب أكثر جدوى من الأدب.

* «ديانا ، أو الصائدة الوحيدة» الجزء الأول من ثلاثيتك المثيولوجية وتليها «المقاتل والوعد» و«ثمن الحرية» .. لماذا تعود بنا الى الميثولوجيا؟

- من الأساطير الخالدة، العظيمة نعيش دائما أقدارنا الحقيقية، «أساطير البحر الأبيض المتوسط التي أعرفها أفضل من الفيتنامية أو غيرها من أساطير العالم، إن أول فيلسوف يقول : إن الآلهة لم تصنع التاريخ .. والدنية هي الرجال والنساء .. وفي البدء كانت الكلمة .. كان مؤسس علم التاريخ الحديث جيامبا تيستا . ولأن الأسطورة أصل ومنبت ثقافتنا ، نعود إليها ، نعود الى جذورنا ، وقد اقتنعت بملاءمتها لنا أكثر من الثقافة الغربية - اللامركزية ، فاللجوء الى ثقافة امريكا اللاتينية ونبش دواخلها والمضي بها وراء حقائق بعيدة عن عالم المثيولوجيا ، يولد الحقائق السياسية أو معاني الغرام - كما حدث في «ديانا..».

* هل نستطيع القول بأن الرواية ترجمة لسيرة الكاتب الذاتية؟

- بالقدر الذي أستطيع فيه الابتعاد عن ذاتي من أجل مواجهة نفسي أولا ثم الآخرين ... واخضاعي مع جزئية من حياتي لتجربة التخيلات من خلال امتحان الأدب، ويمكن القول إنها ليست ترجمة ذاتية بالمعنى التقليدي، بل «مسيرة ذاتية — روائية»، فما يهمني هو وضع حياتي الخاصة بالاختبار وتسليمها الى تجربة الكتابة .. وليس كتابة إعترافاتي ، لأنني أرى الحب أكثر أهمية من الأدب، إنه يلتحمنا .. لكنه بالمقابل - يمنحنا الكثير ... وذلك حتى أستمر لكتابة رواية كبرى عن عائلتي ، وحتى الوصول الى جائزة نوبل التي أشك أن جارثيا ماركيز حصل عليها بوصفه ممثلا لنا عموما.

* وهل تحملت كتابة تجربة صعبة كهذه؟

- لم أعرف بعد، لأنني لم أقترب من رغبة البوح عن ذلك فالأمر بيد القراء.

* قد تكون المرة الأولى التي يواتيك فيها قرار الكتابة عن حياتك الخاصة؟

- بالضبط، وقد كنت بعيدا جدا عن تنفيذ الفكرة ، لكن ، وبعد أن بلغت من العمر عتيا - استطعت الالتفات الى الخلف بنظرة أخذت منها حياة أخرى من تأليفي .. وربما تكون هذه طريقتي في الرد على التشاؤم ومواجهته.

* أو لعلها محاولة البحث عن السكينة من خلال قصة حب قديمة؟

- نعم ، بما في ذلك من مخاطرة هائلة.

* وكيف خرجت من التجربة؟

- شخصيا، خرجت حرا، الكثير من القراء لم يصلوا الى الخلاص ولم يشعروا بالرضا عن الرواية.. فهي اختبار قراءة وقراء ذوي أهمية ومقدرة.

* بقراءة الرواية، راودني إحساس بأن اطلاق وهج العاطفة يتطلب معايشة واقعية ودقة رصد لمشاعرك آنذاك ، أم أنك لا ترى ضرورة لذلك؟

- الامران ممكنان، فصياغة الحرف تتم بتدخل التخيلات والمقدرة على «القول» بلا أشجان. ومناخ الرواية يتميز بقوة خصوصيتها. كثير من الكتاب استوحوا رواياتهم من زوايا الحوادث في الصحف ونسجوا قصصهم من «ملاحظات حمراء» تم نشرها ، مثل فلوبير مع «مدام بوفاري» التي بدأت من خبر عن امرأة منتحرة، أو ستاندال في «الأحمر والأسود» التي كانت من خبر عن باحث أطلق الرصاص على صديقته في بهو إحدى الكنائس ، أما قضية «ديانا» فتبقى أكثر قربا وخصوصية.

* في عام ١٩٩٢ قلت : الرواية تبقى المقياس الممكن والوحيد للتوغل في الوقائع، وأن الماضي يصبح أكثر واقعية عندما تلمسه القصيدة . فهل رواية «ديانا» هي رغبة منك للعيش في تفاصيلها مرة أخرى؟

- تماما . فالتفاصيل الحياتية الاكثر قربا وأهمية من قلوبنا ، تبهت مع الوقت، دون أن ندرك كيفية تلاشيها ،توجد اليوم عدسة تصوير تراقب حياتنا ونجهل كيف كانت حياة أسلافنا ، ومن

---

* كاتبة ومترجمة من الأردن.

حسن حظنا أن رسومات «تيزيانو» أو «بيلانكيث» أنقذت صورة واقعهم من الضياع.

* تخلو «ديانا» من الـزخرفة (الباروكية) التي عودتنا عليها، فهـي بسيطة ومختلفة .. فهل هي ضرورة أملتها عليك طبيعة الرواية، أم تجاوز الى شكل آخر؟

- بهذه الثلاثية التـي أسميتها (تدوين زماننـا) تركت لها الشكل الصحفي، بـأسلوب يميل الى البساطة دون حاجة لاستخدام الخبرات التقنية التـي لدي الكثير منها، وبمستويات عدة.. وحين أشرع في موضوع رواية ما، أبحث فورا عن النوع، ففي داخـل كل موضوع نوع ما يرسل شكله الى الروائي حتى يكتشفه.

*** مثل تحولات بيكاسو.. ولكن على صعيد الكتابة؟**

- نعم، وهذا تؤكده ثقافة عصرنا.

*** أو قد يكون الملل من النوع الواحد؟**

- أيضا، فالانتماء لنوع وحيد بالادب من الممكن أن تكمن روعته بإثارة الجدل.

*** والبساطة في رواية ديانا تكمن بقوتها العالية؟**

- لدرجة إنني لم أجد ضرورة البحث عن تعقيدات شكلية.

* ناديت «البطلة» بغير اسمها، أعتقد أن القراء لن يعرفوا إنها الممثلة المعروفة «جين سبيرغ»؟

- الجميع يعرف ذلك.. ومناداة البطلة بغير اسمها ليس بقصد التستر على هويتها الحقيقية.

* تبدو الرواية مؤلمة، وكـأنك بذلت جهدا لاضفاء هالة الحياء على تفـاصيلها، إذ إننا ننتهي من قراءتها وليست لدينا امكانية القول: إنها الحقيقة؟

- بمعنى أو بآخر هـذا صحيح، جرأتي تجلت بالاحتشام، وهذه طريقتـي لانقاذ الرواية، أردت كتابة رواية واقعية الأحداث حتى تدعمني واستند عليها في كتابة روايات أخرى ممكنة التصديق ومعقولة. الرواية الثانية تجري أحداثها في كولـومبيا وبأبطال لم أعرفهم بما يكفي.. والثالثة في تشيلي وسوف آتي بأحداث عن أشخاص أعرفهم منذ طفولتي وأثروا في مصيري بعد ذلك.

*** كيف ترى جين سبيرغ (أو) ديانا؟**

- كانت امرأة جديرة بالحب، مركبة الشخصية، سعت لتدمير نفسها بطريقة لا تصدق.

*** وانتهت بالانتحار مثلها؟**

- ومبكرا، لقد تحولت الى ديانا، كانت امرأة قلقة صرعتها الكآبة.

* كان عتابهـا لـك في الرواية لكونك ألزمتهـا بقضايا الشعب وأظهرتها كالـرجل.. ولكنها مجرد كلمات، لانك لم تحارب أبدا في الجبال.. لقد ألزمتها بالكثير؟

- هذا صحيح، فأنا مهمتي الكتابـة وليس القتال في الجبال، حيث لا جدوى مني هناك لم يطالب أحد فولتير بالانضام للثورة الفرنسية وبيده بندقية صيد، الذي حدث أنها استخـدمت هذا السـلاح ضدي.. ولا أحد كـالمرأة يتقن دفع الـرجل للاحساس بالذنب. إنكن بارعات في تعليمنا هذا الشعور.

*** وبكتابة هذه المشاعر، هل تحررت منها؟**

- أبدا، فالرواية تتناول عالمي الداخلي، وتجيب على سؤال (جواني) ولا أستطيع رؤيتها كتجربة خاصة، كل ما هنالك إنني تعاملت معها كحقيقة أدبية، واقعة أواجه بها العالم الشفوي...

*** ولماذا اقتحمت مغامرة نبش الذكريات؟**

- ربما لأنني وصلـت الى لحظة أردت فيها رؤية حيـاتي من خلال قـدرتي على تخيل نفسي، إن كوارث العالم حدثت بسبب افتقارنا الى مقدرة الغوص في دهاليز خيالاتنا.

لقد اغتال كورتيز سكان المكسيك الأصليين بسوداوية مـاهرة، لانه عجز عن تخيل عالمه وفهمه، والشجاعة في حياتنا اليومية ترتكز على إدراك الآخر، وليس عبر النتائج السياسية، بل الانسانية النفسية، وبضرورة ملحة للجميع، هذا ما سعيت من أجله في الـرواية، معرفة ذاتي ومعرفة ديانا وآخرين بدوا بغير اسمائهم الحقيقية كان علي البحث عنهم لاكتشافهم من جديد.

* بتجاوز ديانـا، ما الذي يحدث في المكسيك؟ ومن وراء الاغتيالات السيـاسية، من وجهة نظرك بوصفك مشغولا بقضايا بلادك؟

- إنه مخاض الـديمقراطية المؤلم، ولادة متعسرة دامت حـوالي ثلاثمائة عام مـن الاستبداد. إن احداث ديمقراطية تقليدية أمر في غاية الصعوبة، إذ كيف تبنى بجانب تجارب متراكمة في البلاد، بثقافة هـائلة، مع النمو الاقتصادي والاجتماعي .. هـذا موضوع لا يناسب مؤسسـات عاجزة. المكسيك حالة خاصة يصعب مقارنتها بما يجري في الديمقراطيات الاخرى، كأسبانيا، ليتنا نحظى بالذكاء السياسي الذي حظيت به أسبانيا عندمـا لعبت بورقة الولاء للملك انقاذا لمستقبلها من النار والدم بعد موت ديكتاتورها.

مخاض المكسيك، كحال غيره، سوف يتمخـض عن عطاء بالألم والدم، هناك مـن يستغل فينا ما يسميه «نهج الديناصورات».

وثمة اعتقاد بعلاقـة مافيا المخدرات بالاغتيالات، وينبغي عدم تغييـب عوامل أخرى، ولا تجاهل مـن يصطاد في نهر متقلب، ليتمكن مـن فتح الطريق أمـام السوق الحرة، وتمرير العلاقة المستقبلية مع الولايـات المتحدة، إن ازدهار هذه التطلعات، في المكسيك سوف يقـود الى سيطرة المخـدرات في البلاد، هنـاك الآن ٣٠ - ٤٠ مليون مـدمن في أمريكا يتعاطون المخدرات يوميا، فأين هم بارونات المخدرات في أمريكا؟

* وما هو رد الرئيس كلينتون على ذلك، عندما تناولتم العشاء معه برفقة صديقك جارثيا ماركيز؟

- قال بأن قـانونه الجديد سيردع الجريمة، وسيكون وسيلـة ناجعة في يد البوليـس الأمريكي، ولكني أعتقد أن اجتثاث الجريمة من جذورهـا يكون بقرار إبادة المخدرات، وبقرار دولي على الأقل في أوروبا وأمريكا، ودون ذلك سيبقى القانون حبرا على ورق.

* هل ترى أن المكسيك تمر بمؤامرة بغية ابقاء الفساد لاعاقة التغيير السياسي؟

- قلت من قبل إن ما يحدث في المكسيك ليس مؤامرة، ولكني اليوم أغير رأيي وأوافق على الاعتقاد بوجود المؤامـرة تناغما مع ردة الفعل عما أعرفه عـن المساحة الواسعة التي عشنـاها بصفة غير رسمية أعاقتنـي طويلا عن معرفـة من نتبع، إن خلاصتنـا بدعم الديمقراطيـة وإصلاح الجهاز القضائي المكسيكـي بوصفه - أي الجهـاز القضائي - أحد العنـاصر الأساسية والمسؤولـة عن الأحداث، وهذا هو تحدينا لاحلال قيادة سياسية صادقة.

* قلت مرة أنك تشعر بالسوء إن لم تضع «بيضتك» كل صباح؟

- نعم، لأنني بحاجة ماسة لها.

* كحاجتك الى العيش ضمن علاقة حب ملتهبة .. كي تستطيع الكتابة؟

- أنا أحب، فأنا أكتب. الحب زوادتي، أستل الكلمات من زخم مشاعره المجنونة، وحين يعلق أحد ما عليّ أنني أميـل الى النحول، أجيب بأن الكتـابة - بالنسبـة لي - مثل تسلق الجبـال بالنسبة الى آخرين. أكتب بعصبية، أفقد على ضوئها الكثير من وزني واستهلك بروتين جسدي.

*** في رواية «ديانا» قلت بأنك تكتب طالما هي بجانبك، واعتذر لأنني أذكرك بتراجعك عن هذا القول؟**

- نعم لقد مضـى زمن طويل دون أن أمر بشيء كهـذا، ولكني تعلمت أن أبقى في حالـة حب دائمة كحب زوجتي، لقد حققت ما يلائمني وتصالحت مع هذين العالمين في سني الآن.

*** كيف تسير أمورك مع أبنائك؟**

- تمر بصعوبة، لاختلاف الأجيال، مرة سمعت ابنتي تقول لاحدى صديقاتها، وهي في السادسة من عمرها «عمر أبي مئـة عام» وكانت لحظة فارقة في حياتي وعندما بلغـت العشرين من عمرها سمعتها تشكو لصديقها «أتدري صعوبة أن يكون لك أب يطالعك من خلال الصحف كل يوم».

هؤلاء الأبناء هم حصيلة نتاج زواجي الثاني وعن عمر ٤٥ - ٤٦، استطعت أن أوجد مع ابني علاقة متينة، فهو يعرف ما يريـد، ويملك جمالياته الخاصة عن الحياة، وعلى الابنة اكتشاف طريقها، ابنة أخرى من زوجتي الأولى التي انفصلت عنها عندما التقيت بديانا .. وأذكر هنا إنها قالت بأنني فقدت انسانيتـي، وقد كان قولها دقيقا، فالدون جوان الذي عشته قتل الانسان في داخلي، لقد أدركت ذلك مبكـرا، إذ إنني فقدت الكثير من انسانيتي سعيا وراء المتعة، وربما بأثر رجعي لأنني لم أستطع ترميم علاقتي معها مرة أخرى.

في رواية «ديانا» تركت العنـان للكاتب المثقف أن يختـار وشـاح الروح، وهـذا سر جمال القصة. كما حاولـت الاجابـة على سؤال «لـويـسـاكوثمان» زوجتـي الأولى وعلى عتـابها لي حتـى وإن لم تستطع قراءة ردي، لأنها قد انتحرت العام الماضي.

عن جريدة El pais الاسبانية



مخيلة الماء في أحوال العاشق

منار فتح الباب *

من داخل الجدلية الثنائية للفكر الفرعوني يستمد الشاعر أحمد الشهاوي بعض تفاصيل نصه في (أحوال العاشق) الذي يجسد العلاقة بين القديم/الحلم والحاضر/ الأفق والموت/ الحياة حيث إن كل طرف وجه آخر للطرف الثاني في منظومة تجاور وامتداد، أي أن قيمة الموت لدى الشهاوي طرف غير متقابل أو معاكس لقيمة الحياة وإنما يجاورها في منظومة ثلاثية دائرية تحقق فكرة مقاومة الحزن والفناء بالبعث والميلاد في لحظة جديدة: حياة / موت / حياة من جديد (بعث).

هذه المنظومة التجريدية التي يمثل الموت فيها العدد (٢)، ويمثل البعث العدد التالي (٣) تنطبق تماما على الاختيار الأسلوبي للعدد (٣) ـ وهو عدد سام مقدس ــ في (أحوال العاشق)، إذ كلما يحضر العدد (٢) نجد دلالة للموت، وكلما يحضر العدد (٣) ــ ونلاحظه بكثرة ـ نجد دلالة البعث، مما يشير الى صدق البوح في نص أحمد الشهاوي وانشغال اللاوعي فيه بفكرة الموت بوصفه مرحلة انتقالية ، أو جسرا بين الحياة والبعث للحياة مرة أخرى في خلود يصنعه الحرف العربي.

والموت هنا في تواز أسلوبي مع مخيلة الماء التي نراها تطغى على ابداع الكاتب ، فنهر النيل ومياه البحار والمطر والآبار والندى والدموع والعرق معبر آخر بين الحياة والموت وبين الموت والحياة من جديد، فالمياه وحي التجدد والنقاء والطهارة والشفافية والقداسة منذ العصور القديمة .

(كان يوم الاثنين. كنت في الصف الأول الثانوي لم تكن الدراسة قد بدأت إلا قبل ثلاثة أيام.. سألني الكثيرون عنه، ولما دخلت سعاد التي تكبرني بعام وثلاثة أشهر، نظر إليها ، في هذا المساء اشتعل الماء وسقطت النجوم في سريري، غرقت في بحر البكاء، حزني طهر نفسي).

أما الأنثى / الأم / الأرض منبع العطاء والولادة، فهي تغيب في النص حينا وتظهر حينا آخر كالاضاءة المتقطعة في مسرح موحد اللون ، فهي شرط التحقق والوجود . دفؤها ونورها يشعل ليل الغربة والوحشة في الأسفار وعلى سرير المرض، تحط كطائر أسطوري على ثقب الوهن والألم في الروح فتتحرر وتنطلق.

الألوان في (أحوال العاشق) حادة، تتنوع بين الأسود وهو رمز الليل والاغتراب والموت، والأبيض وهو رمز الحب والحلم بالحياة والتحليق الى الأعلى في الأفق.. ترحل الألوان بين النجوم والسموات وعالم الخلود المتحقق لا في جسد محنط وإنما في حروف مجسدة لها تشكيلها الخاص وكأنما هي الكلمات السحرية التي تفتح مغاليق الكون في الزمن السحيق وزمننا، أو كأنما هي الشفرة الخاصة بإله الشمس (رع) التي لا حياة إلا بمعرفتها.

(كان الليل بكرا في ذاك العام.. لم تشهد الدنيا مثله، يقال في الأساطير إنه يحل مرة واحدة كل خمسة ملايين سنة. تظهر فيه أنثى تتبدى على العالمين بعلو مقامها، وتناثر حالها، وقلق شعرها وشفافية خصرها وسموق جيدها، وانتشار أريجها في الآفاق ، تدخل في نور حبيبها الغريب القادم من بلاد الفراعين، يحمل موته على كفيه ، يتقدم للقياها، فتحوطه ألوف من الأطيار عن يمينه ، وألوف من الملائكة عن يساره في خطواته تدخل السموات في الأرض، يلتقيان في المرة الأولى، ويتحد النوران، يبقى نور واحد يشع يملأ الأكوان، ويدخل المحب ديار روح محبوبته ، ويمشي / وأنا أمشي كنت غبيا في الحضور).

ولأن الموت هو الطرف النقيض لمنظومة الحياة/ البعث فإن جملة هذا النص ذي الروح الصوفية تنحو نحو التوحد وبروز القيم عن طريق التناقض، وعلى الرغم من اصطدام لغة الشعر المحملة بالاستعارة والمفارقة بلغة النثر السردية الأفقية، فإن الشهاوي قد استطاع أن يوائم بينهما لانتاج نص جديد روائي شعري يستريح فيه تحت سماء باكية، نص تخلقه الذاكرة والألم، ويغنيه الموروث الحضاري والأسطوري في المراوحة بين طرف أول هو النفس المنشقة بين الذاتية والانفصال عن الواقع لاستكشاف الذات وتهيئتها للألم وطرف ثان هو التوحد مع الواقع والالتحام بسكونه وصخبه.

تنفجر النواة الأولى لخلية الزمن منذ قرون وينبثق المكان الأول للأرض الخالية من البشر الملتحمة فقط بالسموات، فتستقر نطفتا الزمان والمكان معا كقطرات ندى فوق العبارة

★ كاتبة من مصر.

النضرة في شجرة ذلك النص الجديد ذي الجذعين : الروائي الذي يأخذ من السيرة الذاتية ما يعمقه، والشعري الذي يضيف بريقا للرواية وسحرا له تأثير نشيد الانشاد العصري.

(كنت نسيا منسيا فأدخلتك «نوال» في بلادها ، ومسحت بكفها الالهي الأيمن على جسدك. قبلت عينيك . فصرت لي، وكنت أنا لك قبل سنوات أربع، أو قولي دهرا، أو قبل أن يبني الله بيته الأول، يخلق شمسه الأولى).

وبواسطة المخيلة الأسطورية الجامعة بين الشعور واللاشعور نستطيع أن نقف على الملامح الصوفية والأسطورية في نص (أحوال العاشق) المتميز بكونيته. إنه في جدل مستمر لثنائية الواقع / الاسطورة واللقاء / الفراق أو الجمع / الشتات، ذلك الجدل الذي يحقق التشبث بالحياة حينما يتكون الوعي بها عن طريق التوتر الكامن منذ الطفولة نتيجة تزاحم الأشياء ومحاولة تفسيرها، المفهوم منها والغامض أيضا، ذلك أن الرمز والأسطورة يحملان الى الوعي مخاوف طفولية قديمة على حد قول الباحث رولو ماي في (شجاعة الابداع).

نرى في (أحوال العاشق) التقاء الثنائيات: نهرين ، شفتين ، جسدين، الفرعون الحاكم والفرد الحالم المنكسر، انشطار النفس، انشطار البحر - وهي معجزة دينية قديمة - الى نصفين : عذب ومالح ، لقاء الموت / الصمت بالحياة في الذاكرة ، لقاء الأم الغائبة/ الحاضرة بحلم الابن / الطفل/ الشاب الذي يفتقدها في محاولته لتحويل المعنى الى معنى وفي رحلة بحثه عن حقيقة ثابتة تجلب له الشعور بالاطمئنان والدفء الذي يندرج ضمن الحقل الدلالي للنور.

(أعرف أنك نزلت على جملة واحدة فاض بحر أسمائها وأغرق الأرض، وزادت معرفتها فأدركت طائري وسألته / فضضت الورقة وأذبتها بماء الكلمة وكان صمتك سيدا لحزني).

إن كلمة (أن تعرف) الاغريقية تعني أيضا أن تتزوج بامرأة، فالمعرفة في الأصل مرتبطة بالتزاوج والتوحد والاندماج، ولأن الماء هو أصل الحياة والروح الذي روى التربة لتثمر، فإن العشق / التوحد هو وسيلة المعرفة المتحققة في لغة تكرس لمخيلة الماء حيث لا صوت إلا له ، ولا لون إلا لما يعكسه من ألوان حيث نقاء الكون وعذريته التي لا تفضها إلا الحقيقة.

هذا الكون المركب المتراكم الذرات الذي يعقد بدوره العبارة الشعرية لتستمد وقودها التراكمي التوليدي من حداثة اللغة فتطرح أمام قارىء يشارك النص إحساسه بالكونية والشمول مؤدية ما يسمى ببلاغة المسكوت عنه.

(رأيتك كصفصافة زرعتها قبل قرون مضت على رأس أرضنا التي ترعى المياه الجارية من عين امرأة تقف في منتصف النيل تبكي ، وكلما سقطت سماء دمعة طلعت صفصافة وأنثى تقرأ الشعر وتدفىء ليلي).

إن الشهاوي يعكس الصورة المألوفة للحياة ليكون صورة جديدة خاضعة لرؤيته فالمألوف أن السماء تحوي الوردة ، غير أنه يقول (وردة حوت السماء)، كما يقول (سقطت سماء دمعة) بدلا من (سقطت دمعة سماء) مشيرا بذلك الى فعل المطر المألوف، وكأنه يقلب الكون، فالسماء أرض والأرض سماء (ترى هل هي رؤية الراقد على سريره قلقا؟) ، مما يصنع «عدولا شعريا» خلاقا يرقى بالنص وبفضاءاته ، مبرهنا على جدلية الحياة والموت الأبدية.

وكثرة استعمال العدول الشعري تدل على تغلغل سمة التبادل المزدوج المميز للموروث الفكري الفرعوني في بنية لغة الشاعر التي تشكل الصورة، كما أن وسيلته في استكشاف الأشياء تعتمد أحيانا على اقتران المجرد (السماء ــ الضوء) بالمحسوس (الوردة - الدمعة ــ الماء)، من خلال التحام ثنائية أخرى للوردة مع الماء قهرا للموت، وهو فعل مشابه لغرق أوفيليا - بطلة هاملت - في النهر حاملة باقة زهر، وهو الفعل الذي لاحظه باشلار في دراسته لمخيلة الماء وعلاقتها الوثيقة بالموت ضمن استقصائه لأسطورية عناصر الكون الأساسية ، والبحث في جذورها.

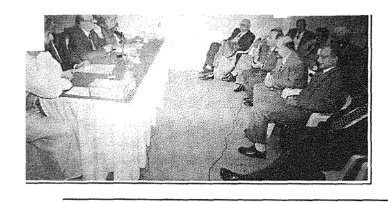
ونستطيع أن نتبين ملامح الذات والمرأة في النص مجردة أحيانا فتبدو طيفا، ومحسوسة حينا آخر إذ تتشكل لها ملامح وذكريات.

(من هسيس صوت سماء روحك فاضت بئرك بعين ماء مائها وردة حوت السماء بدمع وهج تأججها).

نلاحظ هنا تشكل العبارة ثلاثيا والمألوف هو الثنائي فبدلا من عين مائها يقول عين ماء مائها، وبدلا من دمع تأججها دمع وهج تأججها . وهكذا يسير نمط العبارة في (أحوال العاشق).

إن أحوال العاشق نص يجمع الماء، يظهر الكون بناره ورياحه وجزئياته وبماء الروح وروح الماء، في لقاء بين المحسوس والمجرد (الماء / النور)، حيث الماء هو الجزء الثالث الذي يتزاوج مع جزءين آخرين : الحياة / الموت، الرجل / المرأة، رذاذه يتجمع في محاولة لقهر الشتات التي ترمز له الصحراء والجفاف والأفق المفتوح بلا معنى حيث اللون الرمادي عديم الدلالة. (كل ما كتبت وما سأكتب محاولة لجمع الماء في يد الزمن.. أنا في الكون وحدي، ذاكرتي اسمها ، وتاريخي دمها، ولون مائي لون إنائها.. أنا شاعر اصطاد سواد الليل من نور قلب السماء ، أرش البحر بماء الخيال، ينبوع ماء حياتي هو العشق، من حشائش طريق الوردة السابحة في الماء الدافىء عرفت نفسي / في كل شجرة ماء طيور سوداء بيضاء باسمة في حزن رمادي سرمدي).

إنها طيور الشهاوي التي ترمز بهذين اللونين للحياة والموت متعانقين في جسد مريض لروح مغتربة دائمة الترحال.. إنه نص ركيزته العشق والدورة الزمنية لتعاقب الليل والنهار مراوحا بين مقاومة السقوط والانكسار ما بين حزن لحياة ربما ينطفىء نورها في الغربة وبين رحيل الى أفق لا نهائي من النور المنعكس على صفحة مياه تفيض بروح الذات العاشقة للكون، وتحملها دون أن تتحلل أو تغوص بها أو تفنى الى الأبد.



الصوفية الشعرية في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي

عادل أبوطالب *

تحمل التجربة الصوفية كتابة ومعايشة ثراء غير محدود، ويمثل التراث الصوفي دليلا قاطعا على فرادتها وتميزها واستمرارية عطائها. كونها ـ هذه التجربة ـ موصولة وممتدة في الزمن والمكان الانسانيين، تراثية ومعاصرة في ذات الوقت، وكون نتاجها أيضا يؤثر تأثيرا مباشرا على الحركة الحضارية والثقافية وفعاليتهما.. وقد حظي التراث الصوفي على مدار التاريخين القديم والحديث باهتمام يتوازى مع التراث الاسلامي الذي تنبني عليه أو تنطلق منه الرؤية الصوفية عامة، هذه الرؤية شديدة التمايز في بنائها بكل مستوياته، أيضا في قراءتها للدين والعلاقة بين العبد وربه، والتصوف كما يقول الامام القشيري «لا يصطدم مع أي مبدأ من مبادىء الشريعة.. فإذا اصطدم مع الشريعة لم يكن تصوفا».. لذا يمكننا الجزم بأنه لا يكاد يخلو تراث بلد عربي من كاتب أو شاعر أو مفكر أو شيخ صوفي.

ومنذ مطلع هذا القرن، ومع حركات التجديد والتنوير كان ثمة احتفاء خاص باضاءة الجوانب الخافية في التراث الصوفي العربي، فحققت العديد من الكتب الهامة لرجالات الصوفية الكبار شعراء وكتابا، وقد اعتمدت الحركة الشعرية الحداثية العربية في تحرير رؤيتها لمفهوم الشعرية مرتكزة على هذا الارث الصوفي الكبير الذي خلفه لنا أمثال الشيوخ الأجلاء ابن عربي، السهروردي، الحلاج، النفري، القشيري، الغزالي، رابعة العدوية، البصيري، ابن الفارض، الجيلاني، الجيلي، وغيرهم من أقطاب الصوفية..

وقد استفاد شعراء مثل أدونيس ونازك الملائكة والسياب وصلاح عبدالصبور، ومحمود درويش، وغيرهم من الأجيال التي تلت رواد الحداثة الشعرية العربية هؤلاء، وحتى اليوم.. استفادوا على أكثر من مستوى خاصة على المستوى اللغوي وتشكيل العالم وطرائق وتكنيكات الكتابة، وربما ظهر ذلك جليا وواضحا في استفادة أدونيس من النفري والحلاج وابن عربي.

من هنا تأتي أهمية القراءات البحثية التي قدمها كل من أ.د. محمد زغلول سلام أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب جامعة بنها، وأ. د. الطاهر مكي أستاذ الأدب العربي بدار العلوم جامعة القاهرة، وأ.د. سعد دعبيس أستاذ اللغة العربية بجامعة عين شمس، في «الشعر في الحب الالهي» من خلال تحليل أعمال ثلاثة من شعراء الصوفية الكبار وهم رابعة العدوية، ابن الفارض، ابن اللواح الخروصي، وذلك في الحلقة النقاشية الخامسة لـ«صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي ـ الثقافي. والتي أدارها أ.د. مصطفى الشكعة أستاذ الأدب والفكر الاسلامي بآداب جامعة عين شمس، وافتتحها معالي السيد عبدالله بن حمد بن سيف البوسعيدي سفير السلطنة لدى مصر ومندوبها الدائم لدى جامعة الدول العربية وراعي فكرة الصالون في يناير الماضي.. ويأتي هذا في إطار إضاءة الجوانب التنويرية في التراث العربي من المحيط للخليج، الأمر الذي تحققه حلقات الصالون الذي يحمل اسم علم من أعلام الثقافة العربية قديما وحديثا.. ومن المنتظر أن يلتقط الصالون لحلقاته القادمة ـ كما أكد راعيه ـ نقاطا هامة في الثقافة العربية.

وانطلاقا من أهمية هذه البحوث التي قدمها الصالون من خلال أساتذة متخصصين في الأدب العربي، سوف نحاول التواصل معها تحليلا ورصدا لما قدمته من رؤية نرجو أن تضيف شيئا للقراءات النقدية السابقة عليها وهي كثيرة وهامة، والتي تناولت الإرث الصوفي من كافة زواياه.

وبادىء ذي بدء نتعرف على مفهوم التصوف كمصطلح، ذلك أن هناك اختلافا حول هذا المفهوم، فضلا عن اتساع دائرة تعريف التجربة الصوفية الذي أوجزه د. سعد دعبيس في بحثه «نظرات في التجربة الصوفية في شعر الشاعر العماني: اللواح» بقوله «أنها حالة روحية يتصل فيها العبد بربه اتصال المتناهي باللامتناهي، وهي تجربة لا تخضع لمنطق العقل الواعي وقوانينه، وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة، ومن ثم فهي، غربة روحية، واعتزال لعالم البشر»، وليس هذا التعريف للدكتور دعبيس ببعيد عن التناول الذي اتخذه زميلاه د. سلام، ود. الطاهر مكي في رصدهما لجماليات الابداع الشعري لدى رابعة وابن الفارض لكن ربما اختلاف مناهج البحث هو ما أدى الى التفاوت في الرؤية المنهجية لتطبيقاتهم على الشعراء الثلاثة، فبينما توقف د. الطاهر مكي عند تفاصيل الرحلة الصوفية لرابعة من ولادتها الى اكتمالها كاشفا عن مشاهدات هامة في تطور علاقة رابعة بالمولى عز وجل، توقف د. سلام عند السمات الأدبية في شعر ابن الفارض، كذلك د. دعبيس الذي دخل الى شاعره بالتعرف الى مفهوم مصطلح التصوف والرمز لدى الصوفية، والتجديد والحداثة في صياغة الشعر الصوفي وقد وضع هذا المدخل النقاط على الحروف في كثير من التساؤلات التي تثار لأول وهلة عند مناقشة الشعر الصوفي، وربما كان في رأي د. دعبيس حول كون الشعر الصوفي أشبه بثورة في الموقف والتشكيل، وأبرز ما تتضح هذه الثورة التجديدية في اللغة التي يستخدمها هؤلاء الشعراء المتصوفة، الأمر الذي يؤكد تراثية وحداثية التجربة الصوفية في نفس الوقت، والتي اتكأ عليها شعراء الحداثة الشعرية العربية.

لذا كانت هناك أهمية للوقوف على ذلك العالم واكتشاف قوانينه ورموزه ومفاتيحه.. وأول هذه القوانين ينكشف في قول د. الطاهر مكي عن رابعة العدوية «إنها أول من تكلم في الحب الالهي، وهي التي أدخلت هذا المعنى في التصوف الاسلامي، بالمعنى الحقيقي الكامل للحب، لا مجرد التعبير عنه بالألفاظ تعبيرا ظاهريا. إن الشعرية الصوفية إذن تنطلق من صدق خالص مع الحالة ويأتي منهج الشاعر العماني «ابن اللواح الخروصي» مختلفا الى حد كبير عن منهجي رابعة وابن الفارض حيث مزج منهجه الصوفي الشعري بالمنهج الاجتماعي، ويرى د. دعبيس أنه «دعا الى اصلاح المجتمع، ومقاومة الفساد، وانطلق محذرا مدينة حبيبة الى قلبه، وهي مدينة «نزوى» داعيا أهلها الى الابتعاد عما يخالف شرع الله، لتعود هذه المدينة العريقة في التاريخ والعلم والحضارة الى صدارتها، وأمجادها القديمة، يبدو ذلك في هذه القصيدة التي أشعلتها عاطفته الوطنية، وغيرته الاسلامية، وتمتاز بتجديد في أسلوبها، إذ نجد معجمها اللغوي والتعبيري سهلا بسيطا غير محشو بغريب اللفظ، وغير معقد التركيب، ولم تجيء محسناته البلاغية مصطنعة بل انسابت كما تنساب أفلاج الماء في عمان دونما شوائب يقول (اللواح) في هذه القصيدة ناصحا أهل «نزوى»:

ألا هل مبلغ تمني رجالا ... نصيحات .. وبورك من وعاها
فإني «صالح» لكم نذير ... وهذي «ناقة الله» وماها
أطيعوني وأوبوا عن طريق ... تؤول بكم بشر منتهاها
عهدنا قبل ذا «نزوى» حصانا ... عفيف الذيل تنبل من رناها
وكم فيها عهدنا من رجال ... تخف الشم وزنا عن حجاها

★ كاتب من مصر.

فأين الصالحون ؟ أما قليـل   قلى الدنيـــا وواصل من ملاها

وعلى مستـوى السمات الأسلوبيـة فإن د. سـلام يـرصد في شعـر ابن الفـارض استخدامه بكثرة للمحسنات البديعية التـي تجيء على طريقة أهل عصره،المعبر عنها وليس من مجرد رصد ظاهري بالألفاظ.. وهذا الصدق هو الذي جعل أبيات رابعة التالية تظل على مدى قرون عديدة ملء السمع والبصر والفؤاد ..تقول :

أحبك حبين : حب الهوى   وحبا لأنك أهــل لذاكـا
فأما الذي هو حـــب الهوى   فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأمـــا الذي أنت أهـــل له   فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمـــد في ذا، ولا ذاك لي   ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

واذا كانت رابعة قد عبرت عن حبها متجردة ومتسـامية عن كل ما هو حسي فقد عبر ابن الفارض ـ كما أشـار د. سلام في بحثه ـ عن هذا الحب والوجـد الالهي بصور شتى من التعبيرات التي استعارها مــن شعراء الحب العذري أحيانا، وتملكه وقـد ملك عليه الحب كل قلبه، وغيبه عن كـل شيء إلا عن محبوبه الذي لاقى في سبيل الاتصـال به والاتحاد معه ما يحتمل وما لا يحتمل من أهوال وتباريح .. وقد لقب بسلطان العاشقين لقوله :

يحشر العاشقون تحت لوائي   وجميع الملاح تحت لواكا

وعلى جانب آخر صـاغ ابن الفارض وصف محبوبه في تعبيرات حسيـة اختارها من أوصاف الخمـر وكؤوسها ومجالسها ، لكنـه كما يقول د. سلام في بحثـه ـ يخرج بها الى المعاني المطلقة ، يقول ابن الفارض:

شربنا على ذكر الحبيب مدامــــة   سكرنا بها من قبل أن يخلق الكون
لها البدر كأس وهي شمس يديرها   هـلال وكم يبـدو إذا مزجـــت
ولولا شذاها ما اهتديت لحـــانها   ولولا سناها ما تصورهـا الوحي

وكذلك الجناس بألوانه التام والمشـابه والمخالف، والمذيل والمركب، هذا على مستوى الصنعة اللفظية ، أما صنعته المعنوية فإنها تدور حول التشبيهات والاستعارات التي عرفت في شعر الغزل والخمر في الأدب العربي القديم.

ويشير د. دعبيس الى الظواهـر اللغوية في شعر ابن اللـواح وأبرزها غرامـه بغريب اللفظ، وميله ـ أحيانا ـ الى استخـدام لهجات غير شائعة، واستخدامه لبعض الضرورات أو الضرائر الشعرية ، وهــي ضرورات أباحها علماء العروض ، كاستخـدامه المقصور، وقصر المدود، كذلك استخدامه ظاهرة التكرار لتأكيد فكرة معينة.

وبناء القصيدة سواء كان عند ابن الفارض أوابن اللواح يشبه البناء التقليدي للشعر العربي ، وربما يبدو ذلك أكثر وضوحا عنـد ابن الفارض ولكنه كما يقول : د. سلام يكتفي منه بالمطلع أي الجزء الخاص بـالنسيب ، ومع ذلك فهو لا يتبعه تماما، وكـذلك جارى ابن الفارض من سبقـه من كبار شعراء العـربية في نهج القصيدة ووزنها ورويها أحيانـا، وله القصيدة الدالية جاري فيها المتنبي ، واستخدم كل قوافيها .. قال المتنبي:

أساور أم قرن شمس هذا   أم ليـث يقـدم الأسـتاذا

وقال ابن الفارض:

صد حمى ظـمئي لماك لماذا   وهواك قلبي صار منه جذاذا

ويتضح لنا من هذا الاستعراض أن التجربـة الصوفية على اختلاف ألوانها مشحونة بزخم روحي ضمن لها التردد ملء السمع والبصر والوجدان في قلوب المحبين الى يومنا هذا ، فلا تزال أشعار رابعة تشدو بها القلوب المحبة، وكذلك أشعار ابن الفارض التي لا تغيب عن عيون الصوفيين، وهكذا أيضا مع الشاعـر العماني ابن اللواح.. كل ذلك يحدث على مستوى عامة النـاس من الصوفيين والمحبين، أما الشعـراء والمبدعون والمفكرون فقـد أخذتهم هذه التجربة الى أبعد مــن الانجذاب إليها وعشقها ودراستها ووضعها موضــع التأمل والبحث، حيث أثرت على تجاربهم فأفادوا منها ومازالوا يتعاملون مع منابعها التي لا ينتهي ثراؤها.

في رحلته عبر (اللون البني) اصطـاد القاص محمود الرحبي مشاهد تفصيليـة ـ الى حد ما ـ لكائنات حية وغير حيـة وأجواء وأماكن هزته مـن أعماقه، فكان أن ترصدها منـذ زمن وبدأ ينسج خيوطها بهدوء العارف، وبتقنية الفنان، الى أن أنجـز رحلته / مجموعته الأولى هذه على أرض مقسمة الى ثلاث مناطق مكتظة بـالكائنات المختلفة والفانتازيا، وجميعها التقطت إما عـن طريق عينيه وذهنه محتفظا بجميع المشاهد المؤثرة، أو عدسة مجهره الفنيـة التي تكبر الأشياء والمشاهد،أو كاميرته التي تلتقط (مثلا) صورة تركز على شخص معين إلا أنها أيضا تحتوي على جميع الأشياء من حوله.

من هنا ينوع القاص محمود الرحبي مواضيع الرصد لديه من مشاهد وانفعالات تتراوح بين التلقائية والصنعة الفنية، والمشهد لديه، حـالة تجر وراءها حالات كقصة (عين الذبابة.. ص ٢١). أو يكون المشهد حالة مكثفة مختزلة تنم عن سلسلة من التساؤلات كقصة (حضيض.. ص ٢٩) ، وثمة قصص تولدت مـن تفاعل الكاتب مع الكـائنات المختلفة من حوله، وعلى سبيـل المثال قصة بعنوان (سقف العـرين.. ص ٤٣) التي تلتقـي في موضوعها مـع قصة (ركلات متـوالية .. ص ٤٥) ، إذ في القصة الأولى السارد يستخدم أفعال الأمر كثيرا فيوجـه نفسه أن ينزل الى الشارع بعد أن يخرج من البيت ويتفاعل كفنان مع الأشياء الأخرى الى أن يـأمر قدميه على الطيران ويعود لبيته ويصرخ من أثر كل شيء شاهده وتفاعـل معه، والقصة الثانية يستفيق البطل ويخرج من البيت ليتفـاعل مع كائنات الصباح وبعدها يعود الى البيت، اذن القصتان لهما بداية واحدة ونهاية واحدة وهما قابلتان للدمج.

وهناك قصـص يركز القاص على استخـدام عدسة مجهره بشكـل واضح لتكبير التفاعلات ، مثلا في قصة (وجه .. ص ٤٩) ذكر فيهـا معظم التفاصيل الخارجية للجسد. وهي على الترتيب حسبما وردت في القصة : (اليدان / الخدان/الفخذان/الأكف/ الأظافر / الأنف/ الوجنتان/ الرقبة / حلقـة الأذن / رأس الذقن / الابهام / الحلق / الرأس / العينان / الشعر). وجميعهـا كانت تحت المجهر أطلـق عليها القاص تفاعـلات كيميائية فكانت كائنات تتألم، ولتفاعلاتها رواسب حارقة لدى من يمتلكها.

أما عن استخدام القاص لتقنية الكاميرا فهو واضح في قصة (ملهيات الضجر .. ص ٥١) حيث تتحول عيناه (وهو جالس على عرشه الخاص فوق سطـح البيت) الى كاميرا تصور الأشياء من ثلاثة اتجاهات ، يبدؤها من الأسفل فيرصد ما تحت السطح في لقطـات بارعة، مثل :(رؤوسا بشرية تلاطم بعضها بعفو سريع الحركة كأنما شيء يركلهـم من الخلف كل باتجاه وظيفته.. ص ٥١) ، (السيارات وهي تتعارك بـالمزامير والغبار .. ص ٥١) ، أما الاتجاه الثاني هو الوضـع المستقيم للكاميرا (أي بين الأسفل والأعلى) فيصور الأشياء التي تقابل سطح البيـت مثل (طوابير البنايات المتراصة مثل أسنان كبيرة .. ص ٥٢) ، ثم ينتقل بكاميرته الى الأعلى حيث السماء وفقاعـات السحب ، لتستيقظ ذاكرته عن الطفولة والقرية حتى ينزل من السلم ويجد نفس (التفاصيل التي كانت تحوم تحت عرشه الخشبي).

***

وهذه قراءة سريعة لقصـص القسم الأول من المجموعة ، وهي تسع قصـص، التي من بينها خمس قصص ضجت بحشـد من الحيوانات والحشرات ، فكـانت معركتهم مـع البشر وخصوصا المسنين منهم في مشاهد ممتعة، مثل (دجاجة ، ديك، قط، بطـة، ماعز، فراشة، ذبابة،، الخ) وفي المقابل (عجوز وحيدة ، رجل مسـن ، فتاة ، طفل .. الخ)، وهذه القصص هي: (ظل الـريش، قمر السكران، مشهد لفجر ، عين الذبابة، وأفعى الغروب).

١ ـ ظل الريش.. ص ٩

بداية القصة حب بين عجوز ودجاجتها ، وحب بين الدجاجة والديك صاحب الرجل المسن جار العجوز، ولكن النهاية سيمفـونية حزينة سببها قط متوحش يستخدم أنيابـه لينهش الديك المربوط وبالتالي تموت الدجاجة من الحزن عليه، إذن سبب هلاك الدجاجة وحبيبها هو الحب وحب التملك من جهة العجوز ناحية دجاجتها، القصة تحاول أن تقول إنه رغم الحب القابع في القلوب ـ الحب الخفي ـ إلا أن البيئة وتقاليـدها كفيلة بالقضاء عليه، فـالعجوز تعيش وحيدة مع دجاجتهـا فاتخذتها رفيقة حميمة لدرجـة أنها تغار عليها حتى من الأطفال ومـن حبيبها الديك، مما يبعث في الـدجاجة الخوف والحزن ، (لكن الدجـاجة تطل من الشرفـة المشبكة وتراقب حـركات الضيوف وحلقها يخفـق من

★ قاص من سلطنة عمان.



مجموعة اللون البني
عين القاص في رحلة الرصد

يحيى بن سلام المنذري *

الخرف).. ص ٩، والجدار الطيني في القصة كأنه الحاجز الذي يولد الألم والمتعة في نفس الوقت لجميع أبطال القصة، فهو يفصل الدجاجة عن حبيبها الديك، أما العجوز فاتخذته وسيلة استمتاع بالتفرج على تحركات المسن ثم يكون الثقب في ذلك الجدار وسيلة محادثة وتبادل المرح بينها وبين الرجل المسن، إذن هذا الحاجز أليس هو المجتمع المنغلق الذي يحاول أهله البحث عن مساحة ولو كانت ضئيلة كثقب صغير واستغلالها — ولو كانت في السر — نحو البوح والمتعة وكشف العواطف الخامدة، إنه الحاجز المر الذي كان سببا في قدوم القط المتوحش الجائع وانقضاضه على الحب.

٢ - قمر السكران .. ص ١٣

كأننا نحن أمام مشهد سينمائي عذب أبطاله الأساسيون (قمر، بركة ماء وبطة)، ثم زائرو البركة يتوافدون ليرسموا دوائر صغيرة وكبيرة ويذهبوا، القمر يحرس بركة الماء من فوق ويمدها بالألوان وكذلك الزائرون، والبطة في بطن البركة ماكثة كأنه محيطها الذي لا تتنازل عنه وفي نفس الوقت ترحب بالمارين، القصة تصور محيطا هادئا، تلعب فيه موسيقى ماء البركة دورا كبيرا، لوحة من الدوائر والكائنات، قطرات عذبة تلطف ذهن القارئ، تحفزه على التأمل لهذا المشهد الشاعري الذي يدور في أحداث سريعة تشبه الحلم، فهل يريد الكاتب أن يقول أن الكل يتجه ناحية الجمال الخلاب والماء الرقراق والرومانسية؟ لكن رغم المرور السريع أمام هذا الجمال إلا أنه يظل ماكثا في المخيلة مثل مقطع شعري حفظ ذات يوم، ويتبين من خلال هذه القصة مدى حرص الكاتب على بوح ما حفظته مخيلته من مشاهد أعجب بها وتأثر، بوح على طريقته.

٣ - مشهد الفجر... ص ١٧

الديك بطل لمشهد الفجر دائما، فهو يصدح في الأعالي فيصطدم صوته مع أصوات أقرانه في الفضاء، إن مشهد الفجر والديك رصد آخر للكاتب وضح فيه انفعالات الديك، إنها عين الكاتب تجذب ما يمكن الكتابة عنه في حالة تفاعله معه.

٤ - عين الذبابة . ص ٢١

السارد يتلبس روح ذبابة أو يجري وراءها متابعا تحركاتها السريعة بين الناس والأشياء، رصد آخر متقن، عين الذبابة هي عين الكاتب، وبالأحرى هناك عينان، عين ترصد تحركات الذبابة ومشوارها وانفعالاتها، وعين أخرى ترصد تحركات الناس والأشياء كالرجل المسن والشاحنة والأطفال والدجاجة وغير ذلك، ومن خلال قصة الذبابة تتوالد قصص أخرى مشوار الذبابة هو الذي يجرنا اليها وتكون هي الرابط بينها، فهي تنتقل من مكان الى مكان ومن مشهد الى مشهد (تقفز الذبابة في جهة المرآة، تنزلق في دائرة أذنيها) بعد ذلك .. (تحط الذبابة فوق ذيل القطة) .. (تسقط الذبابة فوق كتف المسن) الى آخر هذه الانتقالات، وهكذا تظل تنتقل من كائن الى آخر أو من قصة الى أخرى ناسجة بذلك خيوط الربط. الذبابة كائن يكاد لا يرى، كائن مهمش يداس بالأقدام ويقتل بأصغر وأضعف آلة يمتلكها الانسان، ولكنه له القدرة على أن يخترق بجسده وعينيه كل المنافذ، أن يكشف كل الأسرار البيوتية وغيرها، كأنما هي كاميرا خفية ترصد ما يمكن رصده، ولكن مصيره هو الموت حينما يكشف، الذبابة تظل كائنا ممقوتا من المجتمع والبشرية للأسباب المعروفة لدى الجميع، وهكذا كان مصير ذبابة محمود الرحبي هو الموت. إن هذه القصة قابلة للامتداد ونسج قصص كثيرة حولها من خلال رحلة الذبابة واختراقها الأماكن، بمعنى أن القصة قابلة لمشروع رواية، أوليست عين الذبابة في هذه القصة هي عين الكاتب التي ترصد المشاهد؟ وفي هذه القصة تصاوير طريفة، مثل (فوق المر يهتز كتف رجل مسن، مسن وأعرج، تسقط الذبابة فوق ذلك الكتف، المسن والذبابة يمشيان كصديقين شاخصين في الهواء). ص ٢١. (تحلق الذبابة فوق فتحة الكيس وتنظر، تتوامض ألوان خفيفة في داخل الكيس، ترفع الذبابة جسدها قليلا وتهوي نحو فتحة الكيس..) ص ٢٢.

٥ - أفعى الغروب .. ص ٢٥

الحيوانات في هذه القصة لم يكن لها دور أساسي، وفي القصة رسالة إنذار للبشرية، هذا الانذار يواجهه الناس بالخوف والرفض والتعنت، فتتم إبادة موصله أو ناشره ولا يعرف له أثر.

كانت تلك القصص الخمس في القسم الأول من المجموعة التي اكتظت بالحيوانات والمسنين وبقيت أربع قصص.. وهي: «الحب الأول، مشهد الغيمة، دموع الحلاقة، حضيض».

١ - الحب الأول.. ص ١١

الطفل في التاسعة من عمره يحب عجوزا وحيدة، لماذا؟ ما أسباب هذا الحب؟ القصة بسرعة أحداثها لم تصرح عن إجابة لهذا التساؤل، هو يحبها حتى الجنون، كيف تشكل هذا الحب؟ لدرجة أن والديه يحبسانه طويلا في غرفة كمن اقترف جريمة، إضافة الى أنهما سمحا له بعد أن ماتت العجوز بالخروج وراء جنازتها وبعد ذلك ظل هو يتسلل الى قبرها لزيارته، ثمة فجوة في هذه القصة، وكأنها - أي القصة - لم تستكمل أو قطع جزء مهم منها، فمشاعر الطفل واضحة وظاهرة، ولكن ما سبب تعلقه بالعجوز بهذه الدرجة من الجنون؟؟ ما هو نوع هذا الحب؟ أين ملامح العجوز، ماذا عن عاطفتها تجاه الطفل؟ ما دورها في القصة مع أنها تشكل صلب موضوعها، فنتساءل هل قُصد من العجوز الوحيدة الوطن أو الأرض المسنة التي سوف تموت لاحقا وتتلاشى، وأطفالها فيما بعد يمشون في جنازتها ويتحسرون عليها؟ هذا مجرد تساؤل لا يشبع أي تفسير.

٢ - مشهد الغيمة .. ص ١٩

مشهد قصير جدا لرجل عجوز يحدق ناحية فتاة، دون التوغل الى مكامن الرجل العجوز ونظراته تلك، كأنما هي نظرات عابرة بلا أهمية، مثل أي نظرة يطلق عنانها تجاه أي شيء، نظرة دون بوح، حتى نظرته للغيمة لم تكن عميقة أو لها أي دلالة.

في القصة تصوير بديع لعلاقة الفتاة مع شالها الأحمر يجب الاشارة إليه: (الفتاة ترفع الشال، تسيل منه خيوط ماء طويلة، تنهمر الخيوط عندما تلوي الفتاة الشال بين يديها بقوة، ثم تفتحه فيهيج مرفرفا باتجاه الغرب.. ص ١٩).

٣ - دموع الحلاقة .. ص ٢٧

السارد هنا رهيف القلب، تأثر كثيرا لمشهد الحلاق الهندي البعيد عن أمه، فصور أن دمعة الحلاق تسقط في خد السارد قاذفا فيه الحزن أو يعبره دموعه للحظات حتى يشاركه الموقف بينما كان يستمع لشريط أمه ويقوم بالحلاقة له في نفس الوقت. (كانت تسقط فوق خدي أنا المنبسط برخاوة أسفل وقفته الغائمة .. ص ٢٧). المشهد لا يخلو من تكثيف شعري مختزل قد يدمع له القارئ أيضا وقد يتذكر الحلاقين أو أي شيء يتعلق بالغربة والحنين، ان هذا تأثير القصة التي تقتنص مشاهد قد تؤثر في من يقرأها وتحققه برعشة الكتابة.

٤ - حضيض .. ص ٢٩

حسب تفسيري أن هذه القصة تفضح قسوة المجتمع وما يتبناه من عادات مطبوعة في قلوب أهله كالتفرقة العنصرية مثلا، تصل الى وحشية لا ينتبه لها إلا الفنان الذي يترصد مثل هذا المشهد القصير المليء بخصائص كثيرة، مشهد مكثف وقصير جدا لكنه يضرب في الصميم.

***

أخيرا فإن عنوان المجموعة يثير أسئلة شتى، إن كان القاص قد حاول أن تكون جميع مشاهده بنية اللون؟ فجاء العنوان مفتوحا، على القارئ أن يبحث له عن دلالات وتفاسير من خلال قصص المجموعة، فهل هناك خيوط بنية اللون؟ هل طفح الطين خارج المشاهد أو داخلها؟ أو تصاعدت جبال قاحلة؟ أم أن الأرض المقسمة الى ثلاث مناطق هي بالأساس بنية اللون، لون التراب، لون ناسها وحيواناتها، طباعهم وسلوكياتهم لا تنم الا عن مناخ هذا اللون الطاغي على بيئة الكاتب، ولنا أن نزيد من حرارة السؤال، أين هو اللون البني؟

حول تجربة

أسرة كتّاب القصة في عُمان

(١)

تمخض العديد من المحاولات لترسيخ خطاب السرد الحديث في عمان، عن انشاء كيان مصغر برعاه النادي الثقافي في عمان، اختار له المجتمعون يوم السبت الثالث عشر من يناير من عام ١٩٩٧م، مسمى «أسرة كتّاب القصة في عُمان». وقد تم ذلك بعد لقاء ضم جزءا مهما من كتاب القصة، وكان تحت مظلة «النادي الثقافي» المشرف العام على أغلب الأنشطة الثقافية في البلاد.

بعد مداولات بين القاصين الذين حضروا الاجتماع التأسيسي الأول، تم الاتفاق على اعتماد آلية الاقتراع السري المباشر لاختيار هيئة ادارية تعمل على القيام بأنشطة الأسرة المقبلة، فكان أن تم انتخاب كل من: يحيى بن سلام المنذري رئيسا للأسرة، وسالم آل تويه نائبا له، وخالد بن محمد العزري منسقا. كما تم اعتماد كل من: محمود الرحبي، وطاهرة بنت عبدالخالق اللواتيا، ومحمد بن سيف الرحبي، ومحمد اليحيائي كأعضاء اداريين للأسرة.

(٢)

جاءت تلك الخطوة، التي اتخذها القاصون بإصرار وتصميم كبيرين كتتمة لخطوات سابقة، وبالأحرى لمحاولات سابقة، كانت تفشل بعيد البداية، وكان الهدف واضحا منذ اليوم الأول يتمثل في بلورة مشروع يلملم صوت السرد المتعثر على الدوام، وبالتالي فتح اضبارة ذلك الصوت الذي بدأ متأخرا، لكنه بدأ قويا من خلال تجارب الرواد، ومن ثم التجارب الشابة التي كانت بحاجة الى خلق مثل هذا المشروع، كانت البداية متقدمة نوعا ما، إذ حاولت أكثر من أسرة القيام بدور الراعي المخلص للقصة في عُمان، لكنها لم تكن لتتمكن من اكمال قيامها فتنتهي بعيد ولادتها، في ذات السياق وجدت محاولات جادة لاحياء مشروع رعاية الخطاب السردي، من بينها محاولة قام بها بعض المبدعين ورعتها جريدة «الشبيبة» في عام ١٩٩٥م، لكنها لم تستمر كذلك، ثم جاءت ندوة «أسئلة النص القصصي في عُمان» التي رعاها «النادي الثقافي» في عام ١٩٩٦، وكان من بين توصياتها ضرورة الاسراع في انشاء «أسرة» أو «رابطة» للقصة في عُمان على غرار ما هو موجود في الدول العربية الأخرى، لكن تلك التوصية ظلت بحاجة الى من ينتشلها من بين الورق الكثير الذي صحف خلال الندوة، ثم جاءت خطوة القاص والروائي المصري يوسف القعيد عبر الورشة التي أقيمت بالنادي الثقافي مع نهاية عام ١٩٩٦م، فكرر ما سبق أن دعا إليه النقاد: سعيد يقطين، ويمنى العيد، وسعيد علوش في الندوة السابقة.

(٣)

منذ اليوم الأول على انشاء «أسرة كتّاب القصة في عُمان» وجدت الإدارة المنتخبة نفسها أمام مجاهيل أسئلة بسيطة لكنها شديدة الصعوبة. من أين نبدأ؟ وكيف؟ وما هو الأهم ولكيلا ينفرد القصاصون الذين أوكل إليهم زملاؤهم المهمة، بالاجابة على التساؤلات العديدة، عمدوا منذ البداية الى اشراك الجميع فيما يجب اتخاذه من خطوات، حتى أولئك الذين اتخذوا الجانب القصي، وعمدوا الى محاولة خلط الأوراق، خاصة وأن الإدارة الجديدة لم تكن على إلمام كاف بشروط العمل المؤسساتي. لكنها في المقابل كانت ممتلئة بالحيوية والنشاط المخلص لبلورة جديدة ما بصدد ما يعني الشأن السردي في عُمان.

كانت الخطوة الأولى، محاولة أرشفة الكتابات القصصية المتناثرة، والالمام بالكتاب المتواجدين على الساحة. لكن جهدها ذهب أدراج الرياح لانعدام التواصل، ولما بدا أنه تقرير حكم سبق لدى الكثيرين من أن الأسرة الوليدة، سيخبو طموحها بعد الاسبوع الأول من العمل.

وفي محاولة منها للضرب على ذات الوتر، أي ضرورة تفعيل دور الأعضاء القاصين، لجأت الأسرة الى إقامة أمسيات قصصية بدعوات موجهة، تشتمل على قراءات نقدية من داخل الجسد الثقافي في عُمان، ومجاورة للأصوات التي كانت تجربتها سابقة في القص على أن تكون تلك الامسيات مغلقة على المهتمين بالقصة، ثم تطور المشروع بعد النجاح الذي لقيه من خلال تجاوب القاصين من جهة، وبعد أن بدأت الأسرة في إبراز نفسها كصوت فاعل مشدود باتجاه المغامرة الجريئة من جهة ثانية، بفتح السؤال القصصي أمام المتلقي كيفما كان. في هذا الصدد قدمت نصوص جديدة لا تنقصها الجرأة في الطرح واعتماد آليات القص الحديث، كما شارك نخبة من الشباب بقراءاتهم النقدية التي كانت تذهب عميقا باتجاه الأقاصي.

كانت تلك الخطوات فتحا جديدا في التجربة الثقافية في عمان، من حيث تأسيسها للغة الاختلاف الابداعي، وكذلك من حيث اشراك المثقفين في إدارة الحوارات، وتقديم القرارات النقدية الجادة المبتعدة عما عهد من خطابات مجانية تجامل على حساب الابداع.

(٤)

وفي محاولة منها لاشراك المتلقي في عُمان، وتعريفه بما تطرحه الساحة الثقافية من ابداع قصصي، خرجت الأسرة من نطاق العاصمة، أي النادي الثقافي، وبدأت محاولة جديدة لضم أصوات أخرى، فأقامت أمسية في مدينة «صحار» وأخرى في «جامعة السلطان قابوس» ثم وجهت الدعوة للمبدعين في الجامعة لمشاركتها برؤاهم وطروحاتهم في الندوات والاحتفائيات التي تقيمها. وكانت تلك خطوة جديدة تحسب لها.

(٥)

وفي تجاوز آخر للنسق الذي عهدته الاصدارات القصصية في عُمان، تلك التي كانت ما إن تظهر إلا لتخبو، فتحت الأسرة مشروعا صار اليوم ظاهرة جديدة، تمثل في الاحتفاء بالمجموعات الصادرة حديثا، مبتدئة مشروعها بالنتاج القصصي، وكانت تلك الخطوة ترمي الى ايجاد توجه جديد يعمد الى:

أولا: إعطاء الاصدار الجديد حقه من الاشهار، وذلك بغية تجاوز أزمة النشر والتوزيع الموجودة بالفعل، ثم تسليط اهتمام المتلقي في عُمان، بما يدور في الساحة الثقافية.

ثانيا: اعطاء الشباب الفرصة في تقديم رؤاهم الانطباعية والنقدية حول الاصدار الجديد، ما أضافه، وما فشل فيه، ثم تحريك سؤال النقد من الداخل، بدلا مما هو سائد من تكرار الدعوات الى من هم خارج البلاد، الذين كثر مجيئهم دون إضافة نوعية للموجود، نتيجة لغياب الاطلاع في الغالب على التجارب التي عرفتها الساحة الثقافية.

ثالثا: وهي النقطة الأهم، وكانت الأسرة قد وضعتها كـ«استراتيجية» في عملها، ضرورة الابتعاد عن القراءات «الاكليشيهية»، ومحاولة استبدالها بقراءات واعية وعميقة، تجترح السكون الراكد على ما صدر سابقا، وعلى ماهية النص القصصي في عُمان، أي فتح سؤال النقد من الداخل.

هذه الخطوة لم تكن مسبوقة من قبل، لذلك كان طبيعيا أن تؤدي في مرات متكررة الى احتدام النقاش وفي بعض الأحيان كانت تغضب أصحاب المجاميع الجديدة، الذين لا عهد لهم بالرؤى الجادة التي قدمها بعض من حاولوا بجهد مخلص طرحها.

في هذا السياق لابد من الاشارة الى بعض الذين حاولوا الاصطياد في الماء العكر، فاعتبروا توجه «الأسرة» الجديد خدشا بما لا يخدش، متناسين وربما جاهلين بأن «الخدش» هو أحد مسببات بقاء الثقافة الحية.

(٦)

إذا ما تمت الندوة التي تعتزم «الأسرة» القيام بها في شهر أكتوبر من هذا العام على الأرجح، فإنها بالتأكيد ستكون مسك الختام لفعالياتها، وهي ندوة ينتظر أن تحفل بحضور مبدعين عرب كبار، وتجارب رائدة في مضمار السرد في الوطن العربي. وبذلك فإن الأسرة تكون قد دشنت توجها جديدا في العمل الثقافي داخل ساحة الابداع في عُمان.

(٧)

إذا كان لابد من كلمة ختامية فهي موجهة للصحفيين الذين أهملوا دورهم الريادي المنشود، ولعبوا بدلا عنه دور السلطة التي لا هم لها سوى تقديم تغطيات هزيلة و«متشنجة» أدت في مرات عدة الى تهميش الجهد الفردي المخلص الذي اجتهد فيه الشباب المتحمسون لرؤية ابداع حقيقي يعمد الى التعريف بدور عُمان الحضاري.

جسر مسرحي يربط بين عُمان والمغرب



ورقة تقنية مسرحية

مسرحية «الجسر» إبداع شتاء ١٩٩٥ الدار البيضاء.
انجاز: فرقة اللواء البيضاوية للمسرح. المغرب.
النص: آمنة ربيع سالمين.
التشخيص: فاطمة الفايد، ثم، مريم توري (وصال)
كمال كظيمي (قاسم)
سعيد الطنور (أيمن وأشرف).
الاخراج: الزيتوني بوسرحان.
الاعداد ومساعدة الاخراج: عبدالمجيد شكير.
الاضاءة: عبدالناصر الفيزازي.
المؤثرات الصوتية: محمد الجعفري ـ محمد الأزهر.
الموسيقى: مجموعة «النورس» الغنائية.

عبدالمجيد شكير *

لا يتعلق الأمر بعنوان لافت لأجل الاغراء.. ولكـن يتعلق بحقيقة ماثلة في تجربة مسرحية مغرب ـ عمانية متميزة.. مسرحية «الجسر» النص للكاتبة العُمانية آمنة ربيع سالمين والانجاز لفرقة اللواء البيضاوية للمسرح من المغرب.

لقد كان الجسر الحقيقي هو العدد الثالث مـن مجلة نزوى (يونيو ١٩٩٥) الذي حمل في طياته نص المسرحية في فترة كانت الفرقة فيها في عطلتها السنـوية منكبة على تأمل تجربة عشر سنوات خلت تتشكل مـن أعمال مسرحية مغربية (البلـة بيضاء ـ مـاض اسمه المستقبل) وعربيـة (سمنهرور ـ الاغتصاب ـ محاكمة السيد «م») وعالمية (ليلة القتلة ـ الرجل الأحزن)... وتبحث عما يسير بالتجربة قدما يحافظ لها على مكاسبها المتحققة، ويمدها بـدم جديد يسجل لها موقعا أكبر في مستقبل الخريطة المسرحية المغـربية.. لم تسلم الفـرقة في هذه الفترة من حيرة الاختيـار حينا، وخيبة الأمـل في بعض النصوص حينا آخر، وندرة المساحة مما يستجيب لميـولاتها الفنية وقناعاتها الفكرية أحيانا أخرى.. وفجأة تطلع مجلة نـزوى بنص يلبي رغبة الفرقة .. مسرحية «الجسر».. فـرض عليها هذا النص في البداية نوعـا من التوجس والحذر، والخوف من السقوط في اجترار مواضيـع سبق طرحها، تحول التوجس الى نقـاش وصل حد الجدال بين عناصر الفرقة، ليتـم بعد ذلك الوصول الى جـوهر النص المتمثل في سؤال الهزيمة .. لم يكن هذا السؤال جديدا على الفرقة، لكن جديده يكمن في الصيغة المغايرة في الطرح التي حملها النص.. ما كانت تعرفه الفرقة سابقا وجربته في بعض أعمالها هو فضح الهزيمة، ابرازها، تحديد أبعادها.. إلا أن الجديد الذي حملـه «الجسر» هو امتداد الهزيمة فينا.. سؤال الامتداد هذا جعل الفرقة تسـأل ببراءة، هل انتهت الهزيمة فعلا؟ هل هزمنا وانتهـى الأمر ونستطيع أن نحيا بعد ذلك؟ ماذا نسمي، إذن سلسلة الانكسارات المتوالية؟.... هذه الأسئلة شكلت بؤرة التواصل الأولى مع النص ونواة الاعداد والاشتغال الدراماتورجي الذي يؤطر مشروع العرض. وتلك طريقة الفرقة في التعامـل مع النصوص التي تبـدو مواضيعها في البـداية كأنها مكررة ومجترة، فتكتشـف عمقها وتعمل على ابرازه بالاشتغال الفني والتقني الذي يليق به... ومثال ذلك إقدامها على الاشتغال على نص فارس المسرح العربي سعد الله ونوس «الاغتصاب» الذي بدا للوهلة الأولى كأنه مجرد إضافة تراكمية لما سبق من نصوص مسرحيـة حول القضية الفلسطينية. فإذا هو طرح آخـر للقضية بجرأة تكشف عن المسكوت عنـه فيها، أي الطرف الآخر الذي تـم إلغاؤه في الكتابات السابقـة. فسقطت في الشعار والكلمات الفضفاضـة، بينما جعله سعدالله ونوس حقيقـة تشكل جزءا رئيسيا في نقـاش القضية.. كذلك «الجسر» لم تكن مسرحية تجتر آلامنا وهزائمنا فحسـب ولكن وضعت يدها على جانب مهم ـ نغفله أو نتغافله ـ وهو امتداد الهزيمة فينا لتصبـح شيئا ملتصقا بالذات لا يبرحها.. وهو ما جسده قاسم بطل المسرحيـة، الذي ظل يحمل هواجسه المهـزومة في شكل كوابيس لازمته أبـدا رغم انتهاء الحرب. هزيمة على كافة المستويات:

١ - هزيمة الذات في مواجهة نفسها والصدق معها، وهو ما جعله في حالة شتات وهذيان مستمرة.

٢ - عجـزه عن أن يكـون ذاتا منتجـة (لم يفلح لا في مسـاحة الحرب ولا فـوق الفراش، ويتهم وصال زوجته بالعقم).

٣ - عدم قدرته على استيعاب وضع جديد (وضع ما بعد الحرب / الهزيمة) مما أدخله في حالة تناقض وجداني Ambivalence بين هواجسه القـديمة التي لم يفجرها في إبانها وبين واقعـه الجديد الذي لم يستطع التلاؤم معـه.. واقع هندسه صديقـاه القديمان أشرف وأيمن اللذان غيرا جلـديهما وتلونا بلون المرحلة الجديدة، بل أصبحـا من أسيادها، فتاه قاسم وسط هذا التنـاقض الذي رمى به الى مفارقة ضاعفت شتاته وخواءه.

٤ - الشلل الذي تملكه في التفكير والابداع، ولم تعد يده تطاوعـه على الرسم والتلوين، يقف عاجزا واللوحة فارغة، ليس ـ فقط ـ لأنه ذات فارغة، ولكن ـ أيضا ـ لأن كل شحناته الداخلية غير منظمة، وغير مستقرة، وغير واضحة فلا تستطيع أية حالة إبداعية أن تستجيب له أو أن تستوعب شحناته.

أمام كل هذه الانكسارات، وتسلسلها في ذات قاسم، أصبحت الهزيمة شيئا ملازما له ممتدا فيه (وذلك اختـزالا لسلسلة الانكسارات والهزائم الملازمة لنـا والممتدة فينا أيضا) فيقـود ذلك في النهاية الى حالـة كلبية قصوعا، تفضي الى نباح مستمر وصل درجة الهلـوسة والهذيان، وكان على مقربة من الجنون لولا وصال، هذه الزوجة التي رغـم عقمها، فقد حاولت أن تفيض بأمومتها عليه لعلها تسقيه قليلا من التوازن ولو بشكل مؤقت.

استوعبت الرؤيـة الاخراجية طروحات النص، واعادت قراءتها عبر إعـداد دراماتورجي زواج بين النص المسرحي (الجسر) ورواية «حين تركنا الجسر لعبدالرحمن منيف(العنوان الكامل للنص هـو: «الجسر: رؤية درامية مغايـرة لرواية حين تـركنا الجسر لعبدالرحمن منيـف). ثم ترجمت رؤيتها الى انجاز يرتكز على المبدأ الجمالي والتجريبـي الذي راهنت عليه الفرقة في مسارها الفني.. وهكذا صـار لـ«الجسر» فضاء سينوغرافي متميز تـؤثثه أشياء Des objects تحاول أن تكون أيقونيـة لانتاج دلالة العرض مثل: الحامل واللـوحة، الفزاعة، البذلـة العسكرية، المرآة، سطل الماء... وخواء عـام تتعاقب عليه عتمة متـدرجة عبر تخطيط ضوئي مبنـي في اشتغاله على مركزية الحالات الخاصة les effets speciaux متضافر مع موسيقى وتمويج صوتي يحيل على أجواء مختلفة استحضرهـا العرض: الحرب، الخراب، الكوابيس، الهذيان، الاعصـار... أما نظام التشخيص في العرض، فقد بنـي على تراتبية المستويات سواء بين الجماعـات (قاسم ووصال في رتبة أكثـر تركيزا واهتماما مـن رتبة أيمن وأشرف) أو بين الممثـل ونفسه (قاسم مثـلا، يعيش حالات متعـددة ومتحولة على امتداد العـرض، لابد أن يراعيهـا نظام التشخيص، وكذلـك أيمن وأشرف اللذان قام بهما ممثل واحد باعتبارهما وجهين لعملة واحـدة، لكن في الوقت ذاته لابد من الحفاظ على الاختلافات الداخلية بينهما، وهو ما لا يمكن أن يتم إلا من خلال نظام التشخيص.

هـذه صورة تقـريبية (أو شهـادة)، وصفيـة أكثر منهـا تحليلية، لمسرحيـة «الجسر» التي استطاعت أن تكون حلقة تواصل بين عُمان (النص) والمغرب (الاخراج والانجاز)، وتشكـل تجربة مسرحية متميـزة.. إلا أن الطريف في الأمـر أن الظروف حرمت الكاتبة من مشاهدة نصها ملعـوبا على خشبة مسرح، وحرمت الفرقة من لقاء الكاتبة.. ويمر على العـرض المسرحي هذا أزيد من سنتين ليتيح القدر ـــ بالصدفة ـ لكاتب هذه السطور أن يحقق جسر التواصـل الفعلي عبر لقاء الكاتبة بعُمان وإطلاعها على عرض مسرحيتها عبر صور فوتوغرافية رغم صمتها وسكونيتها، جعلت الكاتبة متحمسة لجسر مسرحي مستقبلي من خلال أعمال مسرحيـة أخرى.. من هنا لم تكن هذه التجربة متميزة فقط، بل إنها لم تخل من طـرافة.. وأكدت أن التواصل الابداعي قادر على أن يكون أقرب الجسور بين الشعوب والثقافات مهما تباعدت.

★ كاتب من المغرب.

خمسة وأربعون عاما على تأسيس أول تجمع نسائي في منطقة الخليج

نادي السيدات يبدأ بحرب بيانات وينتهي بسوق خيري!

خالد البسام *

كان صباح اليوم الأول من يناير عام ١٩٥٣ يوما غير عادي بالنسبة للسيدة البحرينية عائشة يتيم إحدى أوائل المثقفات في البحرين آنذاك.

ففي ذلك الصباح تسلمت السيدة يتيم رسالة صغيرة تتضمن دعوة لحضور اجتماع نسائي في مدرسة «الزهراء» للبنات في العاصمة المنامة يهدف الى تأسيس «نادي البحرين للسيدات».

ورغم أن الرسالة نفسها كانت مفاجأة كبيرة، إلا أن السيدة يتيم قررت بعد تفكير لم يستغرق طويلا قبول الدعوة وحضور الاجتماع بدون معرفة أية معلومات حول هذا النادي وأهدافه وأعضائه.

وفي عصر يوم ٥ يناير ١٩٥٣ تشهد قاعة مدرسة «الزهراء» للبنات بالمنامة وقائع ذلك الاجتماع التاريخي الغريب من نوعه ومن شكله وهو تأسيس أول ناد نسائي في البحرين ومنطقة الخليج كلها باسم «نادي البحرين للسيدات».

وفي ذلك الاجتماع تعرفت السيدة عائشة يتيم على ملامح النادي، فكان الحضور ١٥ سيدة فقط ووجدن أن «الليدي بلجريف» زوجة مستشار حكومة البحرين آنذاك هي صاحبة فكرة النادي، إلا أنها بمساعدة «مسز ناير» مفتشة تعليم البنات قامتا بتوجيه الدعوات لهن والتي اقتصرت على سيدات بعض رجال الأعمال البحرينيين وبعض نساء الأسرة الحاكمة.

وتم في ذلك الاجتماع التأسيسي انتخاب «الليدي بلجريف» رئيسة للنادي باعتبار أنها صاحبة الفكرة والداعية إليها. واختيار «عائشة يتيم» كسكرتيرة، وانتخاب «مسز ناير» و«سلوى العمران» وغيرهما كعضوات إداريات.

وبعد انتخابات إدارة النادي جرى نقاش قصير تم فيه بحث أهداف النادي وإمكانية وضع دستور أو قانون خاص ينظم عمله ويسير نشاطه. وفي دقائق قليلة انتهى النقاش والاجتماع باتفاق العضوات القليلات على أن يكون أهداف النادي القيام بالأعمال الخيرية ومساعدة الفقراء وتعليم النساء الخياطة والطهي. وجرى الاتفاق أيضا على أن يكون رسم الدخول في النادي «١٠ روبيات» والاشتراك الشهري «٣ روبيات».

وبانتهاء الاجتماع الصغير والتاريخي بدأت الأحلام والطموحات تدور في أذهان السيدات لكنهن لم ينسين الصعوبات الكثيرة والعقبات التي تنتظرهن في مجتمع صغير بدأ لتوه أولى خطواته في التقدم الحضاري.

وفي الأيام الأولى حمل البريد المؤقت لنادي البحرين للسيدات تأييدا غير متوقع وتشجيعا كبيرا لم ينتظره أحد. ففي ٣٠ يناير من نفس العام تنشر جريدة «القافلة» البحرينية خبرا تحت عنوان «نادي السيدات يشكر» يقول: «جاءنا من نادي السيدات ما يأتي: أن نادي السيدات يشكر كل من آزره وشجعه ويخص بالذكر الحاج خليل المؤيد على رسالته الرقيقة ومن المؤسسات الوطنية نادي العروبة ونادي البحرين، فقد كان لتحضيرهم وتشجيعهم أثر عميق في نفوسنا، ويسر النادي أنه قد وضع نصب عينه المشاريع التالية ١ - بحث مشاكل الأمومة والعناية بالطفل. ٢ - تدريب أعضائه على مبادىء الاسعاف الأولي. ٣ - العناية بالمطبخ البحريني من حيث الصحة والذوق. ٤ - إعداد برنامج كامل للخدمات الخيرية الاجتماعية لرفع مستوى البيت البحريني».

وفي نفس العدد تنشر القافلة أيضا في باب «صندوق البريد» سؤالا من إحدى القارئات يقول: «قرأنا في عدد القافلة الأخير عن نادي السيدات، وأنا وبعض صديقاتي نرى أن هذه الفكرة سابقة لأوانها لأننا لم نسمع عن مثل هذه المؤسسة في البلاد العربية الأخرى بالرغم من وجود بعض السفور فيها.. فهل فتح مثل هذه النادي سيفيد الناشئات؟ ما قولكم؟».

وترد «القافلة» بحماس قائلة: «أخطأت يا سيدتي إذ قلت بأنه لا توجد أندية للسيدات في البلاد العربية. فالواقع ان مثل هذه الأندية موجودة في مصر وشبيهة بها موجودة على صورة جمعيات في العراق وسوريا.. الخ. أما عن امكانية الاستفادة من مثل هذا النادي للناشئات فيعتمد على ما سيحدده القانون الأساسي للنادي من أهدافه فلننتظر حتى يصدر هذا القانون».

وبالطبع لم يستطع المعارضون لتأسيس النادي الانتظار حتى صدور القانون. فقد وجدوا أن التأييد الكبير والدعم غير العادي الذي حصل عليه النادي كفيل بإضعاف المعارضة الضخمة التي يودون القيام بها.

وبالفعل تسارع «جماعة الدعوة الى الاسلام» بإصدار بيان في وسط هذا الفرح العارم في البحرين بتأسيس نادي السيدات. وبسبب «الانتظار الطويل» للمعارضين يصدر البيان وهو مليء بالشتائم والألفاظ البذيئة! ويختتم بنداء يقول: «قاطعوا هذا المنكر وحاربوه وأعلنوا المنكر والنكير على القائمين والقائمات بأمره.. أقتلوه في مهده قبل أن يرى النور وإلا فالويل منه ثم الويل لنا جميعا!

وبصدور بيان «جماعة الدعوة الى الاسلام» تشتعل معركة اجتماعية طاحنة متوقعة على أكثر من طرف وعلى عدة جبهات.

فبعد أيام قليلة يصدر بيان موقع باسم «المدرسات المسلمات المحافظات الوطنيات» يهاجم بشدة «جماعة الدعوة» ويستنكر بيانهم ويؤيد بقوة «نادي السيدات».

وأكثر من ذلك ينشط مؤيدو النادي ويكتبون للصحف التي تسجل موقفا اجتماعيا تقدميا ومتميزا بوقوفها مع النادي وأهدافه الاجتماعية والخيرية. ففي ١٣ فبراير من نفس العام تنشر «القافلة» رسالة ترد على «جماعة الدعوة الى الاسلام» تقول: «إننا نعتز بأن نكون مدرسات محافظات مسلمات ولكن الأولى لهذه الجمعية المزعومة أن تبدي رأيها حول تأسيس ناد للسيدات في أسلوب نزيه ونقد بريء لو كانت النية حسنة والقصد جميلا. نعم فما كان من اللائق ولا من الواجب أن تصف رئيساتنا الفاضلات بمثل ذلك القول البذيء الذي تتقزز منه النفس ويندى له الجبين. إنه لكثير وغير محتمل. ومن ثم وزيادة على ذلك تريدون منا أن نكافح أعمالهن الجليلة التي يجب أن تجد منكم الاستحسان والامتنان لا الجحود والنكران بتلك الأعمال التي سترتفع بنا لنسترد بعض حقوقنا المهضومة فنكون عضوا عاملا في مجتمعنا الذي نرجو له الخير والرقي والنجاح».

وتكمل: «لقد كان الأولى بكم أن تكافحوا فساد الأخلاق المنتشر بينكم فتكافحوا القمار وشرب الخمور والبغاء وقول الزور الى غير ذلك من ضروب الانحطاط الخلقي والاجتماعي أنانية رجل القرون المظلمة فتعلنوا الحرب على ناد للسيدات يضم خيرة نساء وبنات وطننا المتعلمات المثقفات ذوات الأخلاق العالية».

★ كاتب من البحرين.

وبجانب «معركة البيـانات» الساخنة التي تدور رحاها بين مـؤيدي ومعارضي نادي السيدات تتـدخل في القضيـة أطراف أخرى في صراع وجـود النادي نفســه. فبصورة غير متوقعة على الاطـلاق يعارض الشخصية الوطنية المعـروفة آنذاك في البحريـن عبدالرحمن الباكر النادي ووجوده ولكن بشكل مختلف عن المعارضين طبعا. ويقول في جريدة «القافلة» أيضا: «لقـد زاد ألمي عندما قرأت منشـور (المدرسات المسلمات المحافظات الـوطنيات) إذ تأكدت أن الفتنة قد بدأت وان الحرب أولها الكلام. وإنني إذ أستنكر منشور المجموعة الأولى فإني لا أقر المدرسات مطلقا على ذلك المنشور، إذ لم يسبـق أن قام النسوة بمثل هذه المظاهر التي لا تدل على اعتدال أو ترو. والتي لا نقبلها لفتياتنا ولا لمعلمات بناتنا. إننا نعلم أنها ثورة ولكنها جامحة طائشة. فنرجو ألا يعدن لمثلها. إن المحافظات يجب أن يحافظن على تقاليدهن . وان نطقن ففي اعتدال ورزانة».

ويضيف «ثم أود أن أوجه الكلام الى اللائي شرعـن في تأسيس ناد للسيدات في بلد لم تؤد أنديـة الرجال بعد رسـالتها وقد مضى عليها مـا يدنو من ربـع القرن أقول لهؤلاء أن النادي سـابق لأوانـه، وكان الأجدى أن يـؤسسن جمعيـة لرعايـة الطفل أو غيرهـا من الجمعيات التي تزاول الأعمال الخيرية. إن النفر الذي طبل وزمر لهذا النادي ليكسبوا شهرة على حسابكن أو نيل الحظـوة والرضا (السامي) ذوو تفكير سطحي. إن ادعـاءهم بوجود أندية محترمة للرجال والسيدات في البلاد العربيـة يدل على بعدهم عن الواقع إذ ليس للمرأة إلا جمعياتها الخيرية والدينية والسياسية، وهي هنـا لم تبلغ في ثقـافتها ذلـك المقام. فعساي أن أسمع بعد هذا أنكـن أبدلتن هذا النادي الى «جمعية خيريـة» رائدها النشاط الخيري والاجتماعـي مـؤمـلا أن يكـون رائدهـا الخير وصبغتهـا الوديـة الحقـة والاسلام الصحيح».

وعلاوة على معارضـة «عبدالرحمن الباكر» غير المتوقعة يشترك صحفي ليبرالي معـروف هـو رئيس تحريـر جـريـدة «الخميلة» البحرينية وهو العراقي «جورج كارنيـك ميناسيـان» في معارضـة النادي أيضا ويكتب في جريدته قائلا إنه يجب على القائمين بأمـر النادي والمناصرين لـه أخذ دعوة الجماعات المعارضة للنادي بعين الاعتبـار، كما وجد أن الوقت الحاضر وقيم المجتمع البحريني غير مؤهلة لاستيعاب ناد للسيدات!

وعلى الطرف الآخر تشـارك بعض أندية البحريـن في «معركة نادي السيـدات» بموقف التأييد، فيكتب سكرتير «نـادي البحرين» رسالة مؤيدة الى رئيسة النـادي تقول: «تلقينا بمزيد من السرور والابتهاج نبأ تـأسيس ناد للسيدات في بلادنا العزيزة ولا شـك أن هذه ثمرة جهود جبارة ونقدم لـك ولزميلاتك الكـريمات تهانينا القلبية وتمنياتنـا الخالصة لهذا المشروع الذي سيكون له ـــ ولا ريب ـ أطيب الأثر في سمعة البـلاد ودليل قاطع على تقدمهـا وازدهارها كما سيكون له من فـوائد وخدمات اجتماعية. وسنعمل ما في وسعنـا لالتحاق السيدات والآنسات بعضويته كما أننا على أتم الاستعداد لبذل أية معونة أدبية كانت أو غيرها».

وبرغم وضوح طرفي المعركة وهم المعارضون والمؤيدون غير متكافئين حيث يبدو من الواضح أن المعـارضين يمتلكون قوة وأصواتـا أكثر في المجتمع على عكس المؤيـدين، إلا أن العضوات القليلات يستغللن فترة هدوء البيانات ووقـف إطلاق نار المعركة المؤقت ويمضين في نشاطهن بهدوء. فتنتظم اجتماعات النادي كل اسبـوعين في مدرسة الزهـراء، كما تقول السيدة عـائشة يتيم. ويبـدأ النادي في تعليم بعـض عضواته أصـول الخياطة والتطـريز، وتتطور الاجتماعات مع زيـادة عضوات النادي الى أكثر من ٣٠ عضوة وأكثـر من ذلك. ثم يشرع النادي في إعطاء دروس خاصة لعضواته في الطهـي وأنواع الوجبات وطريقة تعليم ورعاية الطفل وتحضير طعامه ووسائل تنظيفه وغيرها.

وعلاوة على الاجتماعات ينشط النادي في القيام ببعض الأعمال الخيرية، ففي فبراير ١٩٥٣ يقوم النادي بحملة تبرعات كبيرة للمتضررين من حريق كبير حدث في مدينة المنامة. وينجح النادي في تقديم تبرع سخي ومهم وهو ١٠٥ قطع ملابس وطاقتا صوف.

وبعد «هدنة قصيرة» مـع معارضي النادي تبدأ «جماعة الدعـوة الى الاسلام» في حملة جديدة هدفها هذه المرة إغلاق النادي نهائيا أو انسحاب العضوات البحرينيات منه على الأقل!

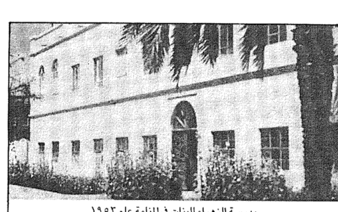
وتصل حملـة «الجماعة» الى الصحافـة حيث يكتب أحدهـم مقالا يرد فيـه على احدى المؤيدات قـائلا: «وتظنك تجهلين أو تتجاهلين إن مـا قمنا به في منشـورنا إنما هو مـن ضمن برامجنا التي نظمناها ورسمناها من أجـل مكافحة فساد الأخلاق، وهل تشكين أيتها الآنسة في أن هذا النادي سيصير حتما بؤرة لفساد الأخلاق وموطنا للتحلل والضياع؟!».

وبسبب دخول عناصر معارضة جديدة للنادي واشتداد هجوم المحافظين تنجح الحملة الجديدة بعض الشيء وتضطر بعـض العضوات للانسحاب من النادي بسبـب ضغط عوائلهن عليهن!

وعلى عكس المتوقـع يصمد النادي أمام تزايـد المعارضة وهجوم المحـافظين عليه، بل وينشط أكثر من السابق.

ففي مـايو مـن نفس العـام تكتب جريدة «القافلـة» خبرا صغيرا يقول: «علمنا أن نادي السيدات سيقوم بسوق خيري يوم الخميس القـادم وسيرصد ريعـه لمشروع العناية بالطفل».

وبالفعل يقـوم النادي بإقامـة هذا السـوق الخيري الكبير في ساحـة مدرسـة الزهراء بـالمنامة وتكتظ السـاحة بمجموع النسـاء والأطفال الـذين أقبلـوا على شراء الأطعمة التي صنعتهـا العضوات والملابس التي قمن بخياطتها.


مدرسة الزهراء للبنات في المنامة عام ١٩٥٣

وتكتب «القافلة» عـن السوق قائلة: «لقد كان نجاح السـوق الخيري الذي أعده نادي السيدات عظيما فقد امتـلأت مدرسة الزهراء وضاق رحـابها عن تحمل العدد الهائل من السيدات وقد بلـغ مجموع المبيعات أربعة آلاف روبية سيخصص ريعها لحماية الطفولة».

وبسبب النجاح الكبير وغير المتوقع للسوق الخيري كتبت «القافلة» خبرا يقول: «يتقدم نادي السيـدات بخالص الشكر والثناء لكل مـن آزره وساعده ماديا ومعنويا في انجاح يـوم السوق الخيري، ويود أن يعرب عن رجائه في أن يقبل كل فرد ساهم وساعد هذه الكلمة كشكر خاص له أو لها».

وبرغم النجـاح الكبير للسوق الخيري توقع المعارضون والمؤيـدون معا أن يستمر نشاط نادي السيدات بشكل أكبر من السابق وأن تزداد عضويته الا أن توقعات الجميع بما فيها عضوات النادي أنفسهن لم تكن موفقة!

فبعد انتهاء السوق الخيري تجمد نشاط النـادي لفترة عدة أشهر، وبسبب ذلك كتبت قارئة الى جريدة «القافلة» تتساءل: «أين اختفى نادي السيدات وهل سيعود الى الظهور؟» وترد «القافلة» لم يختف النادي، ولكنه لم يبدأ نشاطه بعد»!

وبعكس أمنيـات «القافلـة» يختفي أول نـاد للسيدات في البحـرين ومنطقة الخليج في نفس العام الذي تأسـس فيه بعد عدة أشهر كتبت فيه نساء رائدات أسطرا متواضعة في أرشيف التاريخ.

إضاءات من الشعر العماني

اختيـار : هــلال الحجــري ★

ابــن دريــد
(٨٣٨ - ٩٣٣)

١ - لدغــة العــين

ليسَ السَّليم سليم أفعى حرَّة
لكن سـليم المقـلةِ النَّجـلاء
نظرت ولا وسن يخالط عينهـا
نظر المريض بســورة الإغفاء !

٢ - نزهة المطالعــة

ومــن تكُ نزهـــته قينـة
وكـأس تحث وأخرى تصب
فنزهتنا واستراحتنا
تلاقي العيون ودرس الكتب!

٣ - الشــيب

ولي صاحب ما كنت أهوى اقترابه
فلما التقينا كان أكرم صاحب
يعز علينا أن يفارق بعدما
تمنيت دهرا أن يكون مجانبي!

٤ - النرجــس

عيون ما يلم بها الرقاد
ولا يمحو محاسنها السهاد
إذا ما الليل صافحها استهلت
وتضحك حين ينحسر السواد!

٥ - إذابــة خــد

صدغ كقادمة (١) الخطّاف منعطف
في وجنة يجتني من صحنها الورد
لو ذاب من نظر خد لرقته
لذاب من لحظ عيني ذلك الخد

٦ - ليــلة قصــيرة

وليلة سامرت عيني كواكبها
نادمت فيها الصبا ، والنوم مطرود
يستنبط الراح ما تخفي النفوس وقد
جادت بها منعته الكاعب الرود
والراح يفترّ عن در وعن ذهب
فالتبر منسكب والدر معقود
ياليل لا تُبح الإصباح حوزتنا
وليحم جانبه أعطافك السود!

٧ - اغــترب

وإذا تنكــرت البـــلاد
فأولهـــا كنـــف البعـــاد!
وانظـــر الى الشـــمس التي
طلعـــت عـلى إرم وعـــاد!

٨ - افتـــداء

فلـو أن حيّا كان قـبرا لميت
لصيرت أحشائي لأعظمه قبرا
ولو أن عمري كان طوع إرادتي
وساعدني المقدور .. قاسمتك العمرا
وما خلت قبرا وهو أربع أذرع
يضم ثقال المزن والطود والبحرا!

★ كاتب من سلطنة عمان.

٩ - حمامتان وشاعر

أقول لورقاوين في فرع نخلة
وقد طفل الإمساء أو جنح العصر

وقد بسطت هذي لتلك جناحها
ومال على هاتيك من هذه النحر

ليهنكما أن لم تراعا بفرقة
وما دب في تشتيت شملكما الدهر

فلم أر مثلي قطّع الشوق قلبه
على أنه يحكي قساوته الصخر !

١٠ - آثار العشق

لا تحسبي دمعي تحدر إنما
نفسي جرت في دمعي المتحدر

خبري خذيه عن الضنى وعن البكا
ليس اللسان وإن تلفتُ بمخبر

ولقد نظرت فردّ طرفي خاسئا
حذرُ العدى وبهاءُ ذاك المنظر

يأسي يحسّن لي التستر فاعلمي
لو كنتُ أطمع فيك لم أتستر !

١١ - عناق ثملين

عانقت منه وقد مال النعاس به
والكأس تقسم سكرا بين جُلّاس

ريحانةً ضُمخت بالمسك ناضرة
تمجّ بردَ الندى في حَرّ أنفاسي

١٢ - وداع

ودعته حين لا تودعه
روحي ، ولكنها تسير معه

ثم افترقنا وفي القلوب لنا
ضيقُ مكانٍ ، وفي الدموع سعة !

١٣ - قتال شرس

فترى الأرواحَ تُجتثّ سوقا
وترى فيه المنايا وقوفا

صار من صوب الدماء ربيعا
صار من كي الضراب مصيفا!

١٤ - نرجسية الشاعر

إن بيتي في ذرى قحطان للبيتُ المنيفُ
ولي الجمجمة العلياء والعز الكثيف

ولي التالد مِلْحَمْدِ قديما والطريف
كل مجد لم يسمّنه اليمانون نحيف!

١٥ - خمرة كالخدّ

وحمراء قبل المزج ، صفراء بعده
أتت بين ثوبي نرجس وشقائق

حَكَتْ وجنةَ المعشوق قبل مزاجها
فلما مزجناها حكت خد عاشق

١٦ - أرق!

وقد ألِفتْ زُهْرُ النجوم رعايتي
فإن غبت عنها فهي عني تسأل

يقابل بالتسليم منهن طالع
ويوميء بالتوديع منهن آفل!

١٧ - لكل زمان رجال!

الناس مثل زمانهم
قَدّ الحذاءِ على مثالِهْ

ورجال دهرك مثل
دهرك في تقلبه وحالِهْ

وكذا إذا فسد الزمان
جرى الفساد على رجالِهْ!

١٨ - قسوة الحبيبة

صارمتِه، فتواصلتْ أحزانُه
وهجرتِه ، فتهاجرتْ أجفانه!

قالت تُعرّض : مَسُّ شيطانٍ به!
بل أنتِ حين ملكتِه شيطانه

قد ضل عنه فؤاده فاستخبري
عينيك أين محله ومكانه؟!

١٩ - اعتصام

وإن ثوت بين ضلوعي زفرة
تملأ ما بين الرجا الى الرجا

نهنهتها مكظومةً حتى يرى
مخضوضعا منها الذي كان طغا

ولا أقول إن عرتني نكبة
قول القنوط: انقدّ في الجوف السّلى

قد مارستْ مني الخطوبُ مارسا
يساور الهولَ إذا الهولُ علا

لي التواءٌ إنْ معاديّ التوى
ولي استواءٌ إن مُواليّ استوى!

عاجمتُ أيامي وما الغِرُّ كمن
تأزّر الدهرُ عليه وارتدى!

إني حلبتُ الدهرَ شِطريه فقد
أمرّ لي حينا وأحيانا حلا

٢٠ - الناس!

والناس كالنبت فمنهم رائع
غض نضير عوده مر الجنى!

ومنه ما تقتحم العين، فإن
ذقت جناه انساغ عذبا في اللها!

والناس ، ألف منهم كواحدٍ،
وواحد كالألف إن أمر عنا!

٢١ - خمرية

يا رب ليل جمعت قطريه لي
بنتُ ثمانين عروسا تُجتلى

لم يملك الماءُ عليها أمرَها
ولم يُدنّسها الضِرام المختضى

حينا هي الداء، وأحيانا بها
من دائها ـ إذا يهيج ـ يُشتفى!

قد صانها الخمّار لما اختارها
ضَنّا بها على سواها واختبى

كأنّ قرن الشمس في ذرورها
بفعلها في الصحن والكأس اقتدى!

نازعتها أروع ، لا تسطو على
نديمه شِرّته (٢) إذا انتشى!

كأن نَوْرَ (٣) الروض نظم لفظه
مرتجلا ، أو منشدا ، أو إن شدا

من كل ما نال الفتى قد نلتُه
والمرء يبقى بعده حسن الثّنا (٤)

فإن أمتْ، فقد تناهتْ لذتي
وكل شيء بلغ الحدّ انتهى!

وإن أعشْ، صاحبتُ دهري عالما
بما انطوى من صَرْفه وما انسرى!

الحبسي
(١٦٧٨ - ١٧٣٧م)

١ - سكر الشبيبة

بيضاء تختال في سكر الشبيبة في
قُميّصٍ بنهودِ الصدرِ مقدودِ!

٢ - صورة وصفيةٌ للسحاب

ومُزنٍ أجشّ الصوتِ باكٍ وضاحكٍ
أرقتُ له والليلُ داجٍ مُعَسْعِسُ

تشب الصَّبا منه البوارقَ في الدجى
فتضحك منه الأرضُ طورا وتعبس

كأن رزيم الرعد في ظلماته
زئير أسود الغيل ساعة تحْرِس

٣ - النهد القاعد

وأنف أشم زانها ومقبل
وجيد ونهد قاعد يملأ اليدا

وردف يميل الحَبْرُ (٥) عن طرق رشده
إليه ويُصْبي العابدَ المتزهدا

٤ - تجسيد

وإنما الليل قَوّاد لصاحبه
والشمس نمامة ، والصبح جاسوسُ!

٥ - وجهة نظر في الناس

مالي أرى الناس أخشابا مُسنّدةً
تكلّ عن نجرها قِدْمُ النجاجير

عُوجًا موسّعةَ الأجواف قد حُشيت
أجوافهن عظيم الإفك والزور!

٦ - خلـق آخـــر

كأنها خُلقتْ من كبد عاشِقِها
أو من دم بدم العشاق ممزوجِ!

٧ - فقر الشاعـــر

فلا مال لي بين الورى أتقي به
سهامُ قسيِّ الفقر ساعة تُرشقُ

ولم أر في داري سوى قوت ليلة
ولكنْ لها بابٌ على الستر مغلقُ

وصاحبتي في الدار شعثاء، سِتْرُها
جدار الزوايا والقميص المخرّقُ

٨ - تيس العـــزم

أيام أرضُ الصِّبا خضراءُ مشرقةٌ
وتَيْسُ عزمي قوي غير هملاجِ!

٩ - امــــرأة

ويشفي هوى المشتاق ترشافُ ريقها
فطوبى لصَبٍّ هائم مَصّه مصّا

وترشف قلبَ الصبّ أسهمُ لحظها
وأسهمُ نهدٍ قاعدٍ يحرق القُمْصا

بها كنتُ أشفي كلَّ داء ألمّ بي
وكدتُ بها أُفشي من الفرح الرّقْصا

١٠ - هجـاء

لا غرو إن ألِفَ الفحشاءَ ذو حمق
فاي نذل عليها غير معتكفِ

وإن أصرّ على الفعل القبيح أخو
لؤم... فلذة عيش الكلب في الجِيَفِ

١١ - بطـــولة!

يبيت في طول الدجى قائما
يقاتـــل الجُعْــلانَ عن جُعْسِه

١٢ - فلسفة الخمر

أحب ارتشاف الراح حبا لأنها
رياضة جسمي، بل مسرة روحي

مشعشعة لو ذاقها ذو فهـاهة
لأعرب فينا عن لسان فصيح

١٣ - لدغـة الأنثى

ومن يقبّــلْ خَـدَّ فتّـــانة
غيــداء يحــذرْ عقربَ الصُّدْغِ

إنْ امرؤٌ قبّلها غفلةً
لم ينجُ مِــن لســـع ولا لـدغ!

١٤ - نــار الهـــوى

يا لائمَ العاشـق يوما فقــل
لموقِـدِ النـيران من زنــدهِ

دع عنك ذا وانظرْ قتيلَ الهوى
واقتبــس النيرانَ من كبده!

١٥ - من غـير شـك

أنا صب بغير شين وكاف
والذي بي من الصبابة كافِ!

١٦ - ليـلة السـر

وأغيدٍ جـــاء على خــيرة
من مـأرب كنّيتُ عن ذكرهِ

كالشمس وجها، وكلون الدجى
فرعــا.. وكالرمان في صدرهِ

يميس غصـــنًا بكثيبٍ وقــد
يُذهـب بالألباب من سِحْرهِ

بدا وحيــــّانا بتســليمه
فعــــطر البيـتَ شذا عِطْرهِ

حيّيـتُه ثُمّــتَ قبّلــتُه
إذ قبضتُ عَشْري على عَشْرهِ

أفرشتُه حِجْري لتعظيمه
قدري .. وقد عظَّمتُ في قَدْرِه

فتارةً أشربُ من كأسه
وتارةً أرشف من ثغْرِه

وظلْتُ أُسْقِيه إلى أن بدا
ما قد بدا ما كان من أمرِه

مِلْتُ إليه وهو مستسلم
ميلولة البازي (٦) الى وَكْرِه

حتى انثنى من سكره صاحيا
وانقدّ ثوبُ الليلِ عن فَجْرِه

أو دعني سرا خفيا وقد
طويتُ أحشائي على سِرّه!

١٧ - عربدة

خلّنا لا ننفكُّ شَرْباً سُكارى
نشرب الرّاح رَوحة وابتكارا

نشوةً إثرَ نشوةٍ لا نعدُّ
الليلَ ليلا ولا النهارَ نهارا

واذكرنْ في الغنا معالجةَ السرّ
ودعْ قولَ من ينوح الديارا

والندامى فيهم عزيزٌ يُدارى
وغرير في أمرنا لا يُدارى

كلّما مال نحو ناشٍ من الشَّرْب
دعاه الى العِناق جِهارا

ما علمنا سوءا عليهم ولكنْ
خالق الخلق يعلم الأسرارا!

غيرما أنهم أبانوا لنا مع
ذاك رهزا يجاوز المقدارا!

١٨ - موعظة

كفى الموت وعظا ... إنه كل غافل
إذا ما رأى الأموات ضاق بهم ذرعا

١٩ - طبع النذل

والنذل يرغب أن يقهقر نفسه
عن طبعها ... لولا المشقة في الفطام

٢٠ - في هجاء الزمن

زمانك هذا أحمق مثل أهله
ودونك أهليه طغاما كما ترى

زمان إذا أمّ الطريقَ مبادرا
يُغمّض جفنيه ويمشي مقهقرا

ويلثم أفواه القرودِ سفاهة
وترمح رجلاه الكميّ الغضنفرا

فما قدره إلا كقدر ذبابة
إذا طُردتْ طنّتْ على الروث والخرا!

٢١ - خمرة

إن الحُميَّا أصلها طيب
إذ هي بنت النخل والكَرْمِ

لما يُضعْها السُّكْرُ عن أصلها
ولم تضعها جِدّةُ الطعْم

لكنها تُنصفُ شُرّابَها
تميّز النذلَ من الشَّهْم!

اللواح الخروصي

(١٤٥٧ - ١٥١٤)

١ - لثمة!

لثمتُك فانقدتْ ضلوعي لزفرتي
وكادتْ بروحي في الخياشيم تهبطُ!

٢ - آية الشيب

نَسَختْ همومي هِمّتي مُذْ أُنزلتْ
آياتُ ضَعْفي عند شيب الراس!

٣ - الناس

صَحِبْتُهُمُ بنفسٍ .. أيَّ نفسٍ
أبتْ ترضى تكيّفَ بالنفوس!

٤ - ثأر الليالي

وفي كل يوم لي من الحزن غارة
تطالعني في مِرّةٍ (٧) وثباتِ

لعمري بنات الدهر شيبن مفرقي
ولم أكُ في شـيبي أبا لبنـاتِ!

إذا نزلتْ بي غُصّة قلتُ تنقضي
أتت غصص ملء الجهات جهاتي

كأن الليالي طالبتني بوترها
فتفجـأني في يقظـتي وسِناتي

٥ - رثاء الأضراس

قد كان ثغري به سِمْطانِ من دُرَرٍ
سـلكان عادا خليّـاتٍ عريّاتِ!

مذ كنّ كنتُ فصيحًا غيرَ ذي لثغ
مذ بِنّ بانت غرانيقُ الفصاحاتِ

فالطاء والضاد والراءات قد سُلبتْ
مني ... فرعيا لطاءاتي وراءاتي!

وأحرف الحلق قد أُعطيتُها عِوضا
في طي قافٍ وكافاتٍ وميماتِ

بعضي مضى ، وبقي بعضي، فوا أسفا
بمن مضى ، ليت شعري بالبقيّاتِ!

٦ - المـرثي

لو كان يعلم غاسلوك بلوعتي
تركوك لي .. عِوَضَ المياهِ دموعُ!

بل ليت قبرُكَ كان في عيني وفي
أحشاي ، واللحدُ المُصانُ ضلوعُ!

٧ - إلى صـديق ...

أذوب كالشمع من حزن بليتُ به
إذا تذكرتُ معنى من معانيكا!

٨ - عتاب قومي

مضتْ عنكم أوائلكم وسـنّتْ
لكم سـننا عفيـفاتٍ جلالا

حموا عنكم بأسـيافٍ وسُـمْرٍ
وآراءٍ تركـن الشُّـمَّ آلا

وأنتم بعدهم كونوا نسـاء
خديـرات وإن شئـتم رجالا!

فإما أججـوا للحـرب نـارا
وإما أهّـبوا للسـد مالا!

ومن يُرْضَ المعيشة في هـوان
فلم يسـمع لمن بالعز قالا

٩ - الادعـاء

كُلٌّ يقول : «أنا» ، «إني» وتكشفه
إلا مقارعة الأيامِ والدولِ!

١٠ - لاجـدوى

يعيش الفتى ما عاش أطيب عيشة
فما عيشه إلا كأحلام نائمِ

نروح ونغدو كالبهـائم رتعا
فلا فرق فيها بيننا والبهائم

نؤمل آمالا ، ومن دون نيـلها
كؤوس المنايا ، وهي شر المطاعم!

١١ - إلى كل ميت

قم من ضريحك ساعة ، فعسى ترى
بعمان بعدك من يُسيء ويؤلم!

الهـوامش

١ - قادمة الخطاف : القادمة هي إحدى الريشات العشر في مقدمة الجناح، والخطاف طائر أسود يقال له زوار الهند.

٢ - الشرة : هي الطيش.

٣ - النور : الزهر.

٤ - النثا : ما أخبرت به عن الرجل ، حسنا كان أم سيئا.

٥ - الحبر : العالم.

٦ - البازي : ضرب من الصقور.

٧ - المرة : القوة والشدة.

*** ابن دريد :**

هو ابوبكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، ولد بالبصرة ثم انتقل الى عُمان فسكن في صحار من الباطنة وعاش بها اثنتى عشرة سنة ، وله أشعار في وقعة الروضة بالقرب من تنوف يرثي بها من قتل من قومه.

جاء عنه في «معجم الأدباء» على لسان ابن شاهين: «كنا ندخل على ابن دريد، ونستحي منه لما نرى من العيدان المعلقة والشراب المصفى»!

له ديوان مطبوع من تحقيق راجي الأسمر سنة ١٩٩٥.

*** الحبسي :**

هو راشد بن خميس الحبسي ، فقد بصره وهو ابن ستة أشهر فعاش ضريرا.

طبعت ديوانه وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٢م، من تحقيق عبدالعليم عيسى إلا أنه مليء بالأخطاء اللغوية والعروضية!

*** اللواح الخروصي:**

هو سالم بن غسان الخروصي ، لقب باللواح لأن جد أسرته كان يعمل الواحا من الرخام الأسود ثم يبيعها لطلاب الكتاتيب.

له ديوان مطبوع من تحقيق محمد الصليبي إشراف وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٩.

الاشـراف الفني :

أشـــرف أبواليزيـد

NIZWA — A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : **SAIF AL RAHBI**

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشـــارات :

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف ـ آسفين ـ التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا تود لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

شربل داغر، عبدالله الحراصي، ابن عبدالله الأخضر، فاطمة المحسن، نبيل سليمان، محسن جاسم الموسوي، سعيد الغانمي، تركي علي الربيعو، سيد خميس، عبدالله الكندي، شريف رزق، عبدالحليم المسعودي، سعيد توفيق، بندر عبدالحميد، ناصر عراق، سامح فكري، محمد داود، خالد المعالي، عبدالسلام مصباح، حكمت الحاج، عبدالكريم الحنكي، أحمد فرحات، حمدة خميس، إلياس لحود، باسم المرعبي، زهران القاسمي، أحمد زرزور، بديعة كشغري، أشرف الصباغ، خليل النعيمي، بهيجة حسين، ابراهيم فرغلي، خالد العزري، طاهرة اللواتي، منتصر القفاش، عبدالصمد حسن، علي الصوافي، خيري الضامن، جمال أبوديب، محمد أسليم، رياض عصمت، بشير السباعي، كرم شلبي، سميرة المنسي، منار فتح الباب، عادل أبوطالب، يحيى بن سلام المنذري، عبدالمجيد شكير، خالد البسام، هلال الحجري.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية